

FRANCO MORETTI

OPERE MONDO

SAGGIO SULLA FORMA EPICA
DAL FAUST A CENT'ANNI DI SOLITUDINE



EINAUDI

Ci sono tantissimi libri. Ci sono tanti grandi libri. E ci sono poi alcuni libri che vogliono essere un'altra cosa: monumenti, cattedrali letterarie. Testi sacri, se possibile. È il caso di Faust e di Moby Dick, dell'Anello del Nibelungo e dei Cantos, dell'Ulisse e dell'Uomo senza qualità, di Cent'anni di solitudine. Tutti casi singoli, ha sempre sostenuto la storia letteraria: tutte eccezioni, anomalie. Ma forse, a guardarle bene, tutte opere epiche: enciclopediche, polifoniche, aperte, coltissime, stratificate, didascaliche, interminabili...

Certo, è un'epica moderna: che non vuol più rappresentare una patria, ma il mondo intero: quel mondo che l'Europa ha «scoperto», sottomesso e unificato. Impresa di straordinario interesse e che stimolerà via via le grandi tecniche della polifonia e della rêverie, dell'allegoria e del Leitmotiv, dello stream of consciousness, del collage, della complessità. Impresa di straordinaria ambiguità, anche: divisa com'è tra la critica della violenza occidentale e il fascino di un disegno così grandioso. Infine impresa di straordinaria difficoltà: perché il nostro mondo è ormai forse troppo grande, e troppo complicato, per star tutto in un libro.

Ocr e conversione a cura di Natjus

© 1994 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

ISBN 88-06-13545-7

Franco Moretti

Opere mondo

**Saggio sulla forma epica dal *Faust* a *Cent'anni di
solitudine***

Indice

Avvertenza

Opere mondo

Introduzione

Parte prima «Faust» e l'Ottocento

Capitolo primo

1. « Voglio un eroe...»
2. « In principio era l' Azione »
3. Mefisto, o dell'evoluzione letteraria
4. Retorica dell'innocenza. I
5. « Egli sogna cose gigantesche...»

Capitolo secondo

1. Una forma ereditata
2. Contemporaneità del non-contemporaneo. I
3. « Tanti piccoli mondi indipendenti »
4. Opere mondo

Capitolo terzo

1. «Una musica dal risultato incredibile »
2. La polifonia in America. I
3. La polifonia in America. II
4. « Con la perfezione di un congegno meccanico »
5. La letteratura spaccata

Capitolo quarto

1. Allegoria e modernità. I
2. «E dunque dovresti conoscerci»
3. Il segno impazzito

4. Allegoria e modernità. II
5. «Le forme infinite però non esistono... »

Transizione «L'anello del Nibelungo»

Capitolo quinto

1. «Bevi, eroe, che il passato non ti sfugga»
2. Dilettantismo monumentale
3. Doppio mito
4. Arte della transizione
5. Complessità. I

Parte seconda «Ulisce» e il Novecento

Capitolo sesto

1. Al Paradiso delle Signore
2. *Stream of consciousness*
3. Sociologia della distrazione
4. Il Grande Forse
5. *Epiphany, madeleine, Leitmotiv*
6. «La terra è per caso diventata più piccola?»
7. Libere associazioni

Excursus *Stream of consciousness*: evoluzione di una t

1. «Ma sono io! »
2. Occasioni perdute
3. Perché Joyce

Capitolo settimo

1. L'altro *Ulisce*
2. «Il nuovo si accumula sul vecchio»
3. Liberazione del procedimento
4. Joyce/Kafka
5. Anima ed esattezza

Capitolo ottavo

1. Complessità. II
2. Contromodernismo
3. Compromesso

Epilogo « Cent'anni di solitudine»

Capitolo nono

1. Realismo magico
2. Da Lubecca a Macondo
3. Contemporaneità del non-contemporaneo. II
4. Retorica dell'innocenza. II

Indici dei nomi

Avvertenza

Questo lavoro ha preso forma lentamente, tra le università di Verona, Los Angeles, San Diego, e infine Columbia. Ne ho presentato alcune parti a Princeton, nei Gauss Seminars dell'autunno 1991, e la discussione che ne è seguita, spesso assai accesa, mi ha fatto riflettere su molte questioni. Da Enrica Villari e Franco Fiorentino ho avuto critiche e incoraggiamenti quando avevo bisogno di entrambe le cose; da Teri Reynolds, un mare di idee intelligenti, di fantasia - e di logica. A Vittorio Marchetta, infine, devo tutto quello che so sul linguaggio musicale.

Nel corso del lavoro ho utilizzato un certo numero di traduzioni italiane correnti, modificandole però spesso per ragioni di fedeltà all'originale. Ecco le principali: Denis Diderot, *Il nipote di Rameau*, Lidia Herling Croce; Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Alberto Spaini; Edouard Dujardin, *I lauri senza fronde*, Nicoletta Neri; Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, Camillo Sbarbaro; Gabriel Garcia Marquez, *Cent'anni di solitudine*, Enrico Cicogna; Wolfgang Goethe, *Faust*, Franco Fortini; James Joyce, *Daedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, Cesare Pavese; *Ulisse*, Guido De Angelis; Franz Kafka, *Il processo*, Giorgio Zampa; Thomas Mann, *I Buddenbrook*, Ervino Pocar; *Lotte a Weimar*, Lavinia Mazzucchetti; Herman Melville, *Moby Dick*, Cesare Pavese; Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, Anita Rho; Marcel Proust, *La strada di Swann*, Natalia Ginzburg; Joseph Roth, *La marcia di Radetzky*, Renato Poggioli; Arthur Schnitzler, *Il sottotenente Gusti*, Giuseppe Farese; Lev Tolstoj, *Anna Karenina*, Leone Ginzburg; Virginia Woolf, *Al faro*, Nadia Fusini; Emile Zola, *Al Paradiso delle Signore*, Alfredo Jeri. Negli altri casi, le traduzioni sono mie.

Opere mondo

Introduzione

Entrate liberamente, e di vostra spontanea volontà.

DRACULA

Il *Faust*, per esempio, che cos'è? Una «tragedia», come scrive il suo autore? Una grande narrazione filosofica? Una raccolta di intuizioni liriche? Chissà. E *Moby Dick*? Enciclopedia, *novel*, *romance*? O magari «singolare miscuglio», come in un'anonima recensione del 1851? E *L'anello del Nibelungo*, con quella sua idea millenaristica di «opera d'arte totale»: dramma, opera, mito? Di *Bouvard e Pécuchet*, Ezra Pound scrive nel 1922 che «non è più un romanzo»; «non è più un romanzo», ripete qualche mese dopo T. S. Eliot dell' *Ulisse*. Ma se non sono romanzi, allora che sono? E i *Cantos*, o *La tena desolata*? E' un'opera di teatro *Gli ultimi giorni dell'umanità*? E *L'uomo senza qualità*: romanzo, o saggio? E quelle splendide storie che arrivano dall'America Latina e dall'india? «Realismo magico»? Ma via, come se non sapessimo che le contraddizioni in termini non significano proprio un bel nulla...

Faust, *Moby Dick*, *L'anello del Nibelungo*, *Ulisse*, *Cantos*, *La terra desolata*, *L'uomo senza qualità*, *Cent'anni di solitudine*. Questi non sono libri qualsiasi. Sono monumenti. Testi sacri: che l'Occidente moderno ha a lungo scrutato, cercandovi il proprio segreto. Eppure, la storia letteraria non sa bene che farne. Non li sa classificare; e non li mette comunque nella stessa classe. Li tratta come fenomeni isolati: casi singoli, stranezze, anomalie. Il che, naturalmente, è possibile. Ma è possibile una o due volte: non sempre. Con anomalie così numerose - e di tale rilievo - è assai più probabile che ci sia qualcosa di sbagliato nella tassonomia di partenza. Invece di registrare un'eccezione dopo l'altra, meglio dunque cambiare prospettiva, e ipotizzare una regola diversa.

E allora, l'idea di questo libro è che le opere appena menzionate, e altre ancora che via via incontreremo, appartengano tutte a un unico campo, che chiamerò «epica moderna». Epica: per le numerose somiglianze strutturali che la legano a un lontano passato, e su cui tornerò naturalmente in sede analitica. Ma epica moderna, perché le discontinuità non mancano di certo, e in un caso - la dimensione sovranazionale dello spazio rappresentato - sono anzi così rilevanti da dettare il titolo stesso della ricerca (che si richiama, e non è solo un calco verbale, all'«economia-mondo» di Braudel e Wallerstein).

La categoria di epica non è senza difetti, naturalmente: ma ne ha meno di altre, e ha qualche pregio in più. La si prenda dunque per quello che è: un'ipotesi che vorrebbe fare un po' d'ordine in una questione troppo importante per restare così confusa. Un'ipotesi di ricerca: che ho cercato di formulare nel modo più netto possibile perché sia più facile metterla alla prova - e, se necessario, confutarla. «Chi non scrive in modo chiaro, - ha scritto Peter Medawar, - o non è capace di farlo, o sta cercando di imbrogliarvi». Giusto. Meglio un errore ben visibile, che mille confuse mezze verità.

Inizialmente, a dire il vero, il mio progetto era del tutto diverso. Pensavo al modernismo: un argomento su cui avevo già scritto più di una volta, e che studiavo da diversi anni. Da altrettanti anni, però, Perry Anderson stava cercando di convincermi che una categoria così eterogenea (Majakovskij e George, Kafka e Proust, e magari Lawrence e Tzara) non poteva valere gran che: era troppo contraddittoria, o troppo vaga, per avere un valore esplicativo reale. Dopo aver a lungo pensato che Anderson si sbagliasse, e poi che avesse ragione a metà (e che il modernismo andasse appunto descritto come un campo di contraddizioni), a un certo punto mi convinsi che a sbagliare ero io. Stanco di far quadrare dei conti impossibili, decisi di rinunciare al modernismo, e interruppi il mio progetto originario.

Più o meno nello stesso periodo (tra il 1987 e il 1988), mi capitò di leggere un lungo dattiloscritto di Fredric Jameson, in cui veniva usata più di una volta, per classici del modernismo come i *Cantos* o *La terra desolata*, l'espressione «sacred text».

Nell'incertezza in cui mi trovavo, questa etichetta, di cui parlai a lungo con Jameson, agì da catalizzatore: nel giro di qualche mese, e quasi a mia insaputa, il modernismo era come svanito, e al suo posto era subentrata l'epica. Più esattamente: l'epica aveva tagliato il modernismo a metà, e lo aveva allungato nel tempo. D'un tratto, molte opere scritte attorno alla prima guerra mondiale mi sembrarono esser parte di una storia assai più estesa (diciamo: dal 1800 al 2000), di cui esse costituivano solo un momento. Un momento di grande inventiva e complessità, beninteso: l'apice di tutto il processo, se si vuole: ma non più una realtà autonoma e coerente, tale da esigere una categoria particolare.

Cominciai così a leggere l' *Ulisse* pensando al *Faust*, piuttosto che al *Cimitero marino* o *Mrs Dalloway*; a leggere Eliot sullo sfondo di Wagner e Whitman, invece che di Mallarmé e Hofmannsthal. E mi accorsi che queste opere « moderniste » si capivano davvero molto meglio dimenticando il modernismo. All'inizio, a dire il vero, alcune esclusioni (Kafka, il filone simbolista, le avanguardie storiche) mi sembravano pesanti. Ma dopo un po' mi convinsi che se la nozione di epica non copriva tutto il modernismo, questo non era un difetto della nuova classificazione, ma appunto la sua ragion d'essere. Il modernismo era diventato inservibile perché conteneva *troppa* cose: la soluzione stava dunque nell'imparare a escludere; a restringere il campo. L'ambizione dell'ipotesi storiografica, qui, coincideva con la sua modestia. *Weniger ist mehr*, come diceva Mies van der Rohe: di meno, è di più.

Di meno, è di più. Sia pure. Ma non stavo un po' esagerando? Non è bizzarro che una forma di tanta importanza conti poi - in due secoli di storia - sì e no una mezza dozzina di esempi davvero riusciti? Questa obiezione, sollevata da P. Adams Sitney, a Princeton, quando l'ossatura del lavoro era ormai completa, mi ha fatto molto riflettere. Potevo arruolare senza troppi scrupoli tutto quel che avesse una qualche somiglianza con l'epica, naturalmente: ma avrei così ripetuto l'errore del modernismo. Oppure, potevo abbandonare il progetto sull'epica, come già quello sul modernismo; ma l'idea non mi piaceva affatto. Poi, un articolo di Edward Mendelson mi mise sulla giusta strada:

Ogni grande cultura nazionale dell'Occidente, nel divenire consapevole di sé come entità specifica e distinta, produce *un autore enciclopedico*, la cui opera copre l'intero spettro sociale e linguistico della sua terra, fa uso di tutti gli stili e le convenzioni note ai suoi concittadini [...Je diventa l'oggetto di un'attività esegetica così ampia e insistente da poter essere paragonata a quella condotta sulla Bibbia¹.

Ecco, io non le chiamerò enciclopedie, e proporrò una diversa distribuzione geografica: ma su un punto sono del tutto d'accordo con Mendelson: la rarità di opere mondo è un aspetto costitutivo di questa forma simbolica. Un'opera può essere il «testo sacro» di una cultura *se è una*: trenta Bibbie non allargano la sfera del sacro, ma la vanificano. Succede insomma per i generi letterari come per le specie animali: non tutti si riproducono con la stessa frequenza. Alcuni, come il romanzo, puntano sul numero, e figliano all'impazzata; altri concentrano le proprie speranze su pochi esemplari, dalla gestazione assai lunga, e assai faticosa. Le opere di cui ci occuperemo, si comportano appunto così.

Poche opere, passi. Ma c'era di peggio. A chi mi chiedeva di spiegare in poche parole le caratteristiche di un'opera mondo, mi trovavo a rispondere, con esasperazione crescente: «semplice: è molto lunga, e molto noiosa». Quanti sono, quelli che leggono il secondo *Faust*, o l'*Ulisse*, senza esservi costretti a scuola? E badate, mi tengo a Goethe e Joyce; non parliamo poi di Madach e Dos Passos, dei *Cantos* e della *Morte di Virgilio*...

E' un'altra stranezza dell'epica moderna: una forma, diciamo così, super-canonica - eppure quasi non letta. Obbligatoria per qualsiasi persona colta (nel nostro secolo, *bisogna* aver letto l'*Ulisse*, così come nel secolo scorso il *Faust*): ma niente affatto piacevole. Che le opere mondo dipendano così strettamente dall'istituzione scolastica, del resto, è segno sicuro che qualcosa non va: che non bastano a se stesse. E non bastano a se stesse, perché non funzionano poi tanto bene. Sono dei capolavori, sì: ma spesso, come si disse per il *Faust*, dei capolavori *mancati*. E a volte, diciamo la verità, sono dei mezzi fallimenti.

Mi auguro di saper dimostrare questa tesi nei capitoli che seguono. Qui, dirò solo che, di nuovo, essa non era affatto la mia ipotesi di partenza. Io pensavo di studiare dei capolavori *riusciti*, e mi ci ero accostato con tutta l'umiltà del neofita. Quando cominciai ad avere i primi sospetti, cercai di tacitarli, e di far comunque tornare i conti. Ma alla lunga capii che i «difetti» in cui continuavo a imbattermi non andavano nascosti: meglio metterli decisamente in rilievo - e vedervi anzi un tratto caratteristico dell'epica moderna. Essi rivelano una sorta di inimicizia tra il sostantivo e l'aggettivo: una discrepanza tra la voglia totalizzante dell'epica, e la realtà suddivisa del mondo moderno. L'imperfezione delle opere mondo, è il segno che vivono nella storia.

Ad accettare i difetti di costruzione delle opere mondo, mi resi poi conto, ero in realtà predisposto dalle mie simpatie per il darwinismo, che vede appunto nell'imperfezione morfologica la prova del percorso evolutivo. Che la teoria evoluzionistica possa essere un modello per la storia letteraria è, naturalmente, una tesi discutibile, di cui ho esposto altrove le ragioni teoriche, e su cui tornerò per esteso in altra sede². Qui, per l'istante, cercherò di provare la fecondità del paradigma darwiniano, mostrando come esso permetta di spiegare in modo nuovo -e migliore - numerose questioni che la storia letteraria non era mai riuscita a risolvere in modo soddisfacente.

Spiegare in modo migliore... Nell'atmosfera critica in cui viviamo, ispirarsi alle scienze naturali non è un programma con grandi chances di successo. Ma non fa niente. Una storia materialistica delle forme letterarie è una sfida all'intelligenza troppo bella per lasciarla cadere. Veder chiaro: capire come funzionano quelle cose complicate che gli esseri umani amano leggere: in tutta franchezza, non conosco niente di meglio, per chi si occupa di letteratura. Ma è un piacere irrazionale, e non cercherò in nessun modo di giustificarlo.

Ancora due parole, invece, su una questione tecnica. Come è noto, una delle maggiori differenze tra l'evoluzionismo di Lamarck e quello di Darwin sta nel fatto che per Lamarck le variazioni sono sempre funzionali alle necessità evolutive, e

per Darwin no. In Darwin, cioè, la storia è l'intreccio di *due* percorsi del tutto indipendenti: variazioni casuali, e selezione necessaria. Nel nostro caso: delle *innovazioni retoriche* che sono il frutto del caso, e una *selezione sociale* che è invece figlia della necessità. E' una storia letteraria spaccata in due, quella che emergerà da questo libro: meno maestosa del solito, ma forse più interessante: incerta, discontinua. Piena di stranezze, e di punti interrogativi. Per essere alla sua altezza, ci vorrebbe un critico centauro: mezzo formalista, a occuparsi del come - e mezzo sociologo, a occuparsi del perché. Badate, mezzo e mezzo. Non un ragionevole compromesso: no, Jekyll e Hyde. Per riuscirci, avrei bevuto qualsiasi pozione.

Ma andranno d'accordo, il formalista e il sociologo? Sì, se il sociologo accetterà l'idea che l'aspetto sociale della letteratura sta *nella sua forma*; e che la forma si sviluppa secondo leggi sue proprie. E se, per parte sua, il formalista accetterà l'idea che la letteratura *segue* i grandi mutamenti sociali: che arriva sempre «dopo». Venir dopo, però, non significa ripetere («rispecchiare») quel che già esiste, ma l'esatto opposto: *risolvere* i problemi posti dalla storia. Ogni trasformazione porta infatti con sé una quantità di remore etiche, garbugli percettivi, contraddizioni ideologiche: comporta insomma un *sovraccarico simbolico* che rischia di rendere precaria la coesione sociale, e faticosa l'esistenza individuale. Ecco: la letteratura serve a ridurre questa tensione. Ha una vocazione *problem-solving*: rendere l'esistente più comprensibile - più accettabile. E più accettabili, vedremo, i rapporti di potere, e persino la loro violenza.

Ma qui, un'ultima parola su questa incredibile partita a scacchi tra la vita e la forma: tra la storia, e la retorica. Ho cercato di dar conto dell'una e dell'altra, come anche del dislivello - l'imperfezione, di nuovo - che pur sempre permane. Per porre in rilievo la discontinuità degli ambiti, ho abbondato in citazioni dirette: un po' per rispetto degli specialistismi, e un po' perché la citazione diretta è pulita, rettilinea. Entra subito in argomento. Mi fa pensare a Emma Castelnuovo, che tanti anni fa mi insegnò, insieme con moltissime altre cose, un'impazienza mai più sopita verso i passaggi superflui.

E dunque, passiamo al lavoro vero. Con un solo

avvertimento. Questa ricerca è un tutto unitario. La prima parte è un po' più teorica, la seconda un po' più analitica: ma sono due fasi di un medesimo ragionamento - e come loro, ogni singolo capitolo. Idealmente, le pagine che seguono andrebbero lette dall'inizio alla fine.

Note

¹ E. Mendelson, *Encyclopédie Narratives: From Dante to Pynchon*, in «Modern Language Notes», 91, 1976, p. 1268. «Enciclopedia» è il termine usato da N. Frye in *Anatomia della critica*; io ho preferito parlare di «epica» per le connotazioni narrative di quest'ultimo termine.

² Vedi *L'evoluzione letteraria*, in «Nuova Corrente», 102, 1988.

Parte prima

«Faust» e l'Ottocento

Capitolo primo.

1. « *Voglio un eroe...* »¹.

La concezione hegeliana della forma epica poggia su tre capisaldi. Il primo riguarda la vicenda:

L'epos ha a suo oggetto lo svolgersi di un'azione che deve pervenire ad intuizione in tutta l'ampiezza delle sue circostanze e rapporti...

Questa azione, prosegue Hegel, deve permettere il manifestarsi di una totalità:

... in tutta l'ampiezza delle sue circostanze e rapporti, come ricco avvenimento connesso con il mondo in sé totale di una nazione e di un'epoca.

Infine, la totalità epica ha questo di particolare, che

tutto quello che più tardi diventerà saldo dogma religioso, o legge morale e civile, rimane disposizione d'animo ancora interamente vivente ed inseparata dall'individuo singolo come tale².

Una totalità «vivente ed inseparata» dall'individualità: un mondo che prende forma grazie a un eroe, e in esso si riconosce. E' il terzo elemento dell'epica hegeliana - e anche il più vulnerabile, perché il divenire storico mette ben presto fine all'età degli eroi. Con il costituirsi della «vita dello Stato», infatti, l'unità di universale e individuale si disfa: «l'etico e il giusto» smettono di «dipendere esclusivamente dagli individui», e si oggettivano nelle leggi, nell'apparato statale:

l'universale vi domina come tale, nella sua universalità, e la vitalità dell'individuale appare superata, oppure secondaria e indifferente³.

Con l'avvento dello Stato, insomma, l'individualità non deve più dar forma alla totalità, ma limitarsi a ubbidirle: domare le proprie energie, e tenersi a ciò che è pre-scritto. Basta pensare, aggiunge Hegel poco più avanti, stringendo assieme politica e letteratura, « ai monarchi del nostro tempo»:

che non sono più, come gli eroi dei tempi mitici, un culmine in sé *concreto* del tutto, ma un centro più o meno astratto all'interno di istituzioni già per sé evolute e stabili per legge e costituzione⁴.

Più che nei contenuti analitici (non molto diversi da quelli del neoclassicismo), la grande novità della concezione hegeliana risiede appunto nella sua impietosa storicizzazione della poesia epica. Se infatti le convenzioni epiche hanno un fondamento reale solo in epoca prestatuale - ed è un giudizio storiografico, questo, che non verrà più rimesso in discussione - allora tra epica e modernità vige un rapporto inversamente proporzionale. Dove c'è l'una non può esserci l'altra, e viceversa: quanto più ci si avvicina al presente, tanto più l'epica perde senso. In un mondo di «pantaloni, macchinari, e poliziotti», scrive l'hegeliano Bradley all'inizio del ventesimo secolo

abbiamo la Legge: e la Legge è una grande conquista, un'istituzione inestimabile. Ma non è certo favorevole a eventi memorabili, o ad azioni individuali di grande rilievo⁵.

E così, negli stessi anni, il giovane Joyce:

Ai nostri giorni la vita è effettivamente assai spesso una gran noia [...] Gli apparati di vigilanza e controllo rendono impossibile la selvaggia vitalità dell'epica⁶.

La selvaggia vitalità dell'epica... Sono parole che tratteggiano alla perfezione il problema dell'epica moderna: la «vitalità individuale» dell'*Estetica* è sentita ormai come un che di selvaggio. Barbarico, si dirà del *Faust*, e di *Moby Dick*; e più tardi, tra Wagner e il modernismo, primitivo. *Reazionario*, potremmo anche aggiungere. Reazionario nel senso proprio del termine: un tentativo di far girare la storia all'indietro: di abolire la troppa complicazione delle società moderne, e ripristinare l'incontrastato dominio di un singolo. E' una tentazione che incontreremo spesso, nelle pagine che seguono: in Faust, in Ahab, in Wagner. Ma è appunto questo: una *tentazione*, più che una realtà. Lo dimostra una delle prime opere di Ibsen, *Cesare o Galileo*, che narra per esteso la vita dell'imperatore Giuliano: colui che vorrebbe abrogare la Legge cristiana, e reagire al frazionamento del potere. Ma il corso della storia non può più essere fermato: il sacrilegio epico di Giuliano finisce nel nulla, e Ibsen si mette a scrivere drammi borghesi. Il verdetto hegeliano sembra proprio confermato.

Eppure, negli stessi anni in cui Hegel tiene i suoi corsi di estetica, e indica nella deliberata modestia di *Arminio e Dorotea* l'unica via ancora aperta all'immaginazione epica, l'autore di quell'idillio sta portando a compimento un'opera di ben altre ambizioni. Dove l'eroe spazia liberamente per il «grande mondo», e proclama a piena voce la sua volontà di fare tutt'uno con l'umanità intera:

Mi intendi? Non si tratta di godersela.
Al delirio mi consacro, al più straziante
dei godimenti, all'odio amoroso, al disgusto salubre.
Guarito dalla smania di conoscere, il mio animo
non dovrà chiudersi a nessuna sofferenza,
e di quanto ebbe in sorte l'intera umanità
voglio godere nel profondo di me stesso,
nella mia mente accogliere le sommità e gli abissi,
stringere nel mio cuore il suo bene e il suo male,
e così dilatare nel suo essere il mio,
e come essa, alla fine, anch'io schiantarmi. (*Faust*, vv.
1765-75).

Chi aveva dunque ragione: Hegel, che dichiarava impossibile l'epica moderna - o Goethe, che la stava appunto scrivendo?

2. « *In principio era l'Azione* ».

L'azione è la più chiara messa in luce dell'individuo, della sua disposizione d'animo, come dei suoi fini: ciò che l'uomo è nel più profondo del suo intimo, viene a realtà solo con il suo agire⁷.

Così Hegel. In anni più recenti, e con parole un po' più turgide, Maurice Blanchot è tornato sull'argomento:

L'eroismo è rivelazione, mirabile intensità luminosa dell'atto in cui si uniscono essenza e apparenza. L'eroismo è la luminosa sovranità dell'atto. Solo l'atto è eroico, mentre l'eroe che non agisce non è nulla⁸.

Senza azione, insomma, niente eroe: e dunque, niente epica. E' lo sfondo giusto contro cui leggere uno dei grandi monologhi del *Faust*:

Sta scritto: «In principio era la Parola»
Ed eccomi già fermo. Chi mi aiuta a procedere?
Mi è impossibile dare a «Parola»
Tanto valore. Devo tradurre altrimenti,
se mi darà giusto lume lo Spirito.
Sta scritto: «In principio era il Pensiero ».
Medita bene il primo rigo,
ché non ti corra troppo la penna.
Quel che tutto crea e opera, è il Pensiero?
Dovrebbe essere: «In principio era l'Energia».
Pure, mentre trascrivo questa parola, qualcosa
già mi dice che non mi fermerò qui.
Mi dà aiuto lo Spirito! Ecco che vedo chiaro
e, ormai sicuro, scrivo: «In principio era l'Azione! » (vv.
1224-37).

«Im Anfang war die Tat»: non c'è dubbio, è l'idea sostenuta da Faust nella scena «Studio», che segue di lì a poco, e che Goethe, nel piano stilato intorno al 1800, pone alla base di tutto il poema. Ma il principio così orgogliosamente professato non trova poi mai una gran rispondenza nella realtà dell'opera. La prima parte del *Faust* non è ancora finita, e già Schiller comunica a Goethe i propri dubbi in proposito: «A parer mio, - gli scrive il 26 giugno del 1797, - Faust dovrebbe esser condotto nella vita attiva...» Alla pubblicazione del secondo *Faust*, la delusione aumenta: Heine critica l'«indifferenza» di Goethe per l'azione, mentre Vischer si augura un Faust coinvolto nella guerra dei contadini⁹. Infine, in un anno decisivo per le sorti del «grande mondo», il 1939, così Thomas Mann:

Goethe non ha fatto un gran che per rappresentare poeticamente quegli «abissi del senso», quella vita attiva cui egli vorrebbe che il suo eroe si sacrificasse [...] Dovrà passare molto tempo prima che Faust, dopo tante bizzarre avventure magiche, si volga a imprese che possano veramente dirsi prove dell'indefessa attività umana¹⁰.

Allora: Goethe vuole un eroe attivo; gli fa dire in tal senso parole stupende, e gli presta l'aiuto delle potenze infernali. Eppure, niente. Scena dopo scena - la lunga passeggiata di «Fuori le mura»; il silenzio della «Taverna di Auerbach» e della «Cucina della strega»; il sonno e i sogni sparsi un po' ovunque; il ruolo di pura e semplice comparsa nelle due «Notti di Valpurga» e nella guerra civile - Faust resta sempre più invischiato in una sorta di inoperosa contemplazione. Qui, il contrasto con l'epica antica è davvero fortissimo. In Omero, persino l'*inattività* dell'eroe - Achille sotto la tenda - produce conseguenze pratiche di grande rilievo: è, a suo modo, azione. Nel *Faust*, per converso, la presenza dell'eroe sembra sempre lasciare le cose come sono, in una sorta di gigantesco spettacolo. Nelle parole di Mefisto:

Nei giorni prossimi
Vedrai con gioia tutte le mie arti.

Ti darò, quel che nessuno ha *mai veduto!* (vv. 1672-74).

Cercavamo un eroe, e abbiamo trovato uno spettatore. Che fare?

Forse, per cominciare, possiamo rovesciare il ragionamento, e vedere nell'inerzia di Faust l'unica chance della totalità epica moderna. Se infatti, giusto Hegel, nel mondo moderno «la vitalità dell'individuale appare come un che di superato», allora non resta che cercare «l'individuo universale dell'umanità»¹¹ *nella passività*. In questo nuovo scenario, il grande mondo dell'epica non prende più forma nell'azione trasformatrice, ma nell'immaginazione, nel sogno, nella magia. E' uno spostamento che si coglie con grande chiarezza nel passaggio da Marlowe a Goethe. Così parla, Faust, sul finire del xvi secolo:

E tu dovrai servirmi tutto il tempo,
E darmi tutto quello che io voglia,
E dirmi tutto quello che io chieda. (*Doctor Faustus*,
1,3,93-95).

Qui, tutto ancora dipende dalla volontà di Faustus. Il pronome di prima persona attanaglia il brano, comparendovi due volte per verso, come origine e come scopo di ogni azione («To give *me* whatsoever I shall ask»); quanto a Mefisto, è un semplice esecutore, senza inventiva e senza autonomia. Ma poiché tutto dipende da Faust, la soggettività dell'eroe è anche il *limite* dell'opera: quel che non è «dentro» di lui non è neanche nel suo mondo - che sarà, di conseguenza, ben poca cosa. Alla fin fine, Faustus si vende l'anima in cambio di qualche burla da fiera, e le grandi ambizioni di quei «whatsoever» (se si eccettua la visione di Elena) restano lettera morta. Se l'eroe volitivo rende insomma la *tragedia* di Faust straordinariamente vivida, il potenziale *epico* della leggenda ne viene invece completamente frustrato.

Bene. Ed ecco il Faust di Goethe:

... e di quanto ebbe in sorte l'intera umanità
voglio godere *nel profondo di me stesso*,
nella mia mente accogliere le sommità e gli abissi... (vv.

Qui, la volontà drammatica si è come riavvolta su se stessa. Faust, in fondo, vuole non volere: condividere il destino della specie, più che intervenire. Rispetto a Marlowe, la situazione si è rovesciata: più debole il potenziale tragico dell'intreccio - e più forte quello epico. Le parole di Faust alludono infatti proprio a ciò che non interessava minimamente l'eroe marloviano: alla vastità davvero epica - quanto ebbe in sorte l'intera umanità... - di un universo da «godere nel profondo di se stesso». Si tratta, beninteso, di una totalità dimezzata, a senso unico, che minaccia di trasformare l'eroe nel suo esatto contrario: ma è pur sempre una totalità ritrovata - e in un momento, vedremo, in cui l'Europa ha un gran bisogno di ampiezza di sguardo. E poi, questo eroe passivo ha un gran pregio: restando estraneo all'azione, resta anche estraneo *alla colpa*. Una breve parentesi, e ne ripareremo.

3. *Mefisto, o dell'evoluzione letteraria.*

Un'epica senza eroe. Un *Faust* senza Faust, o comunque con un Faust non faustiano. Ma se così fosse, a che scopo il patto col diavolo? Non lo rende forse necessario appunto la volontà di agire di Faust? E Mefisto non fa forse la sua comparsa nel preciso momento in cui Faust traduce il « logos » giovanneo con la parola « azione »?

Tutto vero. Ma la genesi di una figura non sempre coincide con la sua funzione effettiva, e nulla vieta di ipotizzare che Mefisto - benché inizialmente creato per essere, come in Marlowe, il servo di Faust -svolga poi, di fatto, un ruolo molto diverso. Una conferma viene del resto già dal primo grande episodio in cui Mefisto è coinvolto: la seduzione di Margherita. Qui, quando Faust ha ben chiaro quello che vuole, non gli serve proprio nessun aiuto: avessi un po' di tempo, esclama appena incontrata la ragazza,

Avessi sette ore a mio comando,
per sedurre una cosina come quella

non avrei certo bisogno del diavolo. (vv. 2642-44).

Quando Faust è pronto ad agire, insomma, Mefisto serve a ben poco. Raccoglie un po' di gioielli, d'accordo, e aiuta Faust a tirare di spada: ma non è lui a spingere avanti l'azione, e il primo *Faust* potrebbe tranquillamente farne a meno. Il primo *Faust*: quello «tragico». Ma non il secondo: che è quello «epico», e dove Mefisto passa decisamente in primo piano: inventa la carta moneta, dà fuoco all'impero, fa rivivere le leggende dell'antichità, combatte una guerra civile, costruisce l'Olanda, vola da un Sabba all'altro...

Fermiamoci dunque un attimo su questo divario tra genesi e funzione. Mefisto, ho appena detto, viene concepito per il nucleo tragico iniziale del *Faust*: ma lì, non serve praticamente a nulla. E svolge invece una funzione decisiva nell'ampliamento epico del poema, che non faceva affatto parte dei piani di Goethe: il «Prologo in Cielo», la «Notte di Valpurga», e via via tutte le grandi fantasmagorie della seconda parte. Senza Mefisto, non ci sarebbe nulla di tutto questo: non ci sarebbe cioè il secondo *Faust*, e forse neanche l'epica moderna - comunque, non *questa* epica moderna, che dal *Faust* ha preso l'avvio. Un intero genere letterario diviene insomma possibile (diviene, estremizziamo, immaginabile) perché Goethe ha trovato il personaggio capace di sorreggerne la costruzione. Eppure, *quel personaggio non era stato affatto creato per svolgere quella funzione*. Di più: Goethe lo aveva lì, pronto, a disposizione, fin dalle prime scene della tragedia di Margherita: *eppure, c'è voluto un quarto di secolo perché capisse che cosa ne poteva fare*.

Il secondo *Faust* come frutto del caso, insomma: e per di più, di un caso a scoppio ritardato. Strano? Sì, e anzi assurdo, se si pensa che la letteratura sia il prodotto di un progetto cosciente. Ma la stranezza scompare se si guarda alle cose con un po' di irriverenza, e si applica a Goethe l'antitesi esposta a suo tempo da Lévi-Strauss nel *Pensiero selvaggio*: nonostante i suoi piani di lavoro, e le sue giornate così bene ordinate, l'autore del *Faust* non è un ingegnere, ma un *bricoleur*. Invece di progettare un poema epico, e approntare razionalmente i mezzi per realizzarlo, egli si trova per caso tra le mani, nel bel

mezzo di una tragedia, un personaggio con un forte potenziale epico, e finisce così, dopo decenni di esitazione, col mettere insieme un poema epico. Rispetto ai modelli storiografici dominanti, il rapporto tra mezzi e fini è esattamente capovolto: gli strumenti, le concrete possibilità tecniche, sono tutto: il progetto, l'ideologia, la poetica - niente¹². E questo, sia chiaro, non è un difetto, tutt'altro. Perché progetti e poetiche funzionano (forse) quando si è all'interno di un paradigma formale stabile: in tempi, diciamo così, di «letteratura normale». Ma nei momenti di svolta sono tempo sprecato, perché il cambiamento non si pianifica: è frutto della sperimentazione retorica più libera e irresponsabile: più cieca. Le poetiche le arrancano dietro, spesso a grande distanza: non la guidano di certo - e di solito, in realtà, non la capiscono neanche. L'invenzione più celebre del Novecento - lo *stream of consciousness* - ce ne fornirà un esempio superbo.

Bricolage come motore dell'evoluzione letteraria: Mefisto come chiave del *bricolage* epico. Eppure, Mefisto è lì per caso: perché Goethe decide, senza vera necessità drammatica, di rinunciare al consueto ministro malvagio delle tragedie di seduzione (il Marinelli di *Emilia Galotti*, il Wurms di *Amore e raggio*), e mette al suo posto il diavolo. Per anni e anni, la differenza tra le due figure appare trascurabile. Poi, tutt'a un tratto viene fuori: contrariamente al ministro, Mefisto sa fare più di una cosa: è in grado, cioè, di *cambiare funzione*. E questa è una qualità decisiva. Perché l'evoluzione letteraria non procede di norma inventando dal nulla dei nuovi temi, o dei nuovi procedimenti - ma scoprendo appunto *una nuova funzione per quelli già esistenti*. E' un'idea che è al centro della teoria darwiniana¹³, e che torna nella «rifunzionalizzazione» dei formalisti russi. Un esempio tra i tanti: Viktor Sklovskij:

Il procedimento non conserva nei vari casi una funzione unica e identica a quella che aveva inizialmente, nel momento in cui è stato creato [...] Può accadere persino che il procedimento, come il colore di una stampa, vada oltre il suo contorno, o che, nella sua applicazione, acquisti un senso opposto¹⁴.

Può accadere che il procedimento vada oltre il suo

contorno... «Come si è arrivati a usare la dissonanza? », si chiede Schönberg nel *Manuale d'armonia*, ponendo evidentemente una questione decisiva per l'opera della propria maturità. E risponde descrivendo punto per punto il meccanismo della rifunzionalizzazione:

Credo che, in un primo tempo, la dissonanza fosse di passaggio, e il passaggio fosse nato col portamento, per il bisogno di unire tra loro con dolcezza e melodicamente gli intervalli disgiunti, servendosi in questo caso di una scala.

Il fatto che questo bisogno coincida con la necessità di servirsi anche degli armonici più lontani, è forse solo un felice caso fortuito, come ne capitano spesso nel corso dell'evoluzione¹⁵.

Bricolage, dunque; e rifunzionalizzazione. Il primo, è un concetto *macro*-strutturale: descrive come funziona un testo nel suo insieme. Il secondo è un concetto *micro*-strutturale: descrive quel che succede alle componenti elementari di un'opera. Tra micro e macro, tuttavia, c'è in questo caso un profondo bisogno di intesa. La rifunzionalizzazione può avvenire solo in una struttura elastica, che sappia assorbire la novità senza disgregarsi: il *bricolage*, per parte sua, esige dei «pezzi» versatili, capaci di aggiungere una nuova funzione a quella originaria. E' un circolo, in cui le parti e il tutto si presuppongono e si sorreggono a vicenda. E a volte, è un circolo davvero virtuoso: Mefisto e la crescita del *Faust*; il materiale storico, e lo sviluppo di *Guerra e pace*; la dissonanza, e la musica seriale; lo *stream of consciousness*, vedremo, e le metamorfosi dell' *Ulisse*. Tutti incontri fortunati, riusciti. Ma mai *perfettamente* riusciti: come del resto è logico. Quando un elemento sviluppa una nuova funzione, infatti, che cosa succede a quella vecchia?

Succede, qualche volta, che essa si tolga discretamente di mezzo. Ma accade molto più di frequente che la vecchia funzione resti in circolazione, e si trasformi facilmente in un vero e proprio ingombro strutturale. La profusione di materiale storico arricchisce enormemente *Guerra e pace*: ma impone a Tolstoj il famigerato secondo epilogo del romanzo. Mefisto

inizia da diavolo tragico, e poi si trasforma in demiurgo epico: però qualcosa del diavolo resta, e Goethe si vede costretto a un finale teologico che non ha mai convinto nessuno. Nell' *Anello del Nibelungo* troveremo un problema analogo all'intersezione di musica e dramma; e così nella complessità dell' *Ulisse*. E questa imperfezione, ripeto, è del tutto logica: perché tra *bricolage* e rifunzionalizzazione può ben darsi un accordo mirabile - ma di certo, per definizione, nessuna armonia prestabilita. Se dunque, come spero, questi due concetti renderanno la storia letteraria più comprensibile e più interessante, vi immetteranno però anche la concretissima possibilità dell'*insuccesso*. Il che, per l'appunto, la rende più comprensibile, e molto più interessante.

4. Retorica dell'innocenza. I.

Torniamo a Faust. E alla sua prima vittima: Margherita. Sedotta; spinta ad avvelenare la madre e affogare il figlio; uccisa poi anch'essa, come già suo fratello; oggetto di un'estrema ambivalenza affettiva, dove l'amore si urta contro l'insofferenza verso i vincoli del piccolo mondo (tanto che Faust le si presenta sotto il nome di «Heinrich», che sarà anche, con intuizione geniale, l'ultima parola di lei). Non ci sarebbe dunque nulla di strano se Margherita fosse il «fantasma» per eccellenza della storia di Faust, e tornasse per tormentarlo, come ad esempio nel cupo *Faust* di Lenau¹⁷. E invece Margherita ritorna, sì, ma in vesti d'angelo (*Una Poenitentium, chiamata un tempo Margherita*), e a intercedere per la salvezza di Faust. E più in generale, benché il *Faust* sia un'opera letteralmente invasa dai fantasmi¹⁸, l'elemento perturbante e sinistro non vi svolge quasi alcun ruolo. E' un tratto singolare, e merita un approfondimento.

Tra le tante peculiarità della composizione del *Faust*, ce n'è una che balza subito agli occhi. La tragedia di Margherita viene scritta di getto, ed è di fatto completa già nel 1775. Potrebbe, dovrebbe essere la fine dell'opera: e invece no, la cosa sembra condannare Goethe ai lavori forzati: aggiunte,

piani, riscritture, modifiche: più di mezzo secolo, fino agli ultimissimi mesi di vita. Perché mai tanto accanimento? Forse che quel primissimo *Faust* non è riuscito bene?

Al contrario. E' venuto fin troppo bene, e Goethe vuole appunto scagionare il suo eroe dal peso di quella colpa lontana. E' la «detragicizzazione della tragedia di Faust»: operazione che Hans Schwerte pone alla base della «ideologia faustiana», e che, a leggere i commenti divulgativi, così importanti per il formarsi della cultura diffusa, riuscì davvero alla perfezione¹⁹. E' un processo che inizia già nel «Prologo in cielo», aggiunto nel 1799, dove il nome di Faust risuona per la prima volta quando il Signore sfida Mefisto a traviarlo: quasi a dimostrare che Faust non è padrone della propria esistenza, poiché potenze superiori se la contendono, e ci giocano addirittura. E quando poi si giunge all'evocazione di Mefisto, composta anch'essa nel 1799... evocazione? Niente affatto. Faust sta devotamente «traducendo il santo originale nell'amata lingua tedesca» (vv. 1222-23) - e si trova il diavolo in camera. E finisce con l'accettarne la compagnia solo dopo due combattutissime scene, in cui Mefisto ricorre a moine, promesse, battute folgoranti, professioni di umiltà...

Insomma: Faust stringe il patto col diavolo perché ne viene sedotto. Come Margherita, prima di Margherita: e in fondo più di Margherita, perché è il Signore stesso che ha incitato Mefisto a tentarlo. E può mai, chi è stato sedotto, esser colpevole di seduzione?

Ma c'è dell'altro, nelle due scene intitolate «Studio» in cui si stringe il patto. C'è, per cominciare, un'altra stranezza compositiva. Nelle molte varianti della leggenda di Faust, un dato resta sempre costante: il patto col diavolo è la cosa principale, ed è dunque quella che precede tutte le altre. E invece, la prima scena con Mefisto a essere scritta da Goethe è quella intitolata «Giornata cupa - Campagna» (probabilmente del 1772-73), in cui Faust maledice il suo compagno, lo incolpa del destino di Margherita, e giura di liberarsene: quasi che Goethe volesse come prima cosa sottolineare ai suoi stessi occhi l'*ostilità* tra Faust e Mefisto, anziché il loro accordo. Questo è anzi per lui il punto più arduo dell'intero poema: riuscirà a metterci mano solo dopo *trent'anni* di esitazioni,

colmando così finalmente la «grande lacuna» di cui scrive a Schiller il 6 aprile 1801. E anche allora, ce ne vuole: come ha dimostrato Emil Staiger²⁰, false partenze, digressioni, rinvii, duplicazioni allontanano curiosamente, per centinaia e centinaia di versi, il momento del patto.

Patto? Neanche questo: scommessa: metà accordo, metà sfida. Impossibile decidere, dunque, se Mefisto sia l'alleato di Faust, o il suo peggior avversario: duplicità costitutiva dell'opera, e che permette a Faust di riversare sul suo tristo compagno la responsabilità ultima delle proprie azioni. E' ben per questo, d'altronde, che c'è bisogno di Mefisto, nel primo *Faust*: non per aiutare Faust a sedurre Margherita, ma per la ragione contraria: perché Faust potrebbe appunto fare tutto da sé - e questo, Goethe vuole evitarlo. Così come para i colpi di Valentino nel duello notturno, Mefisto scherma Faust dalla violenza della seduzione, e in effetti, da ogni violenza²¹. Grazie a lui, nasce una strategia che sarà fondamentale per l'epos moderno, e anzi per l'intera cultura occidentale: strategia del diniego, del disconoscimento: proiezione della violenza al di fuori di sé. Geniale, terribile trovata goethiana: la retorica dell'innocenza.

Il meccanismo della proiezione, attivato fin dalla scena «Sera», quando Faust vorrebbe andarsene, ma Mefisto gli fa lasciare i gioielli nella stanza di Margherita, si intensifica naturalmente a seduzione avvenuta. E' lo «schifo» per Mefisto di «Bosco e caverna»; l'odio di «Giornata cupa - Campagna». Ma Mefisto non si scuote, e illumina con beneducato cinismo - «Le concedo il piacere, a farla breve I Di mentire a se stesso, all'occorrenza» (vv. 3297-98) - la realtà della proiezione. Sotto sotto, il vero patto è proprio questo: «non nominare a caste orecchie I ciò cui casti cuori non fanno rinunciare» (vv. 3295-96): tenere ben divisi il cielo dei valori e la terra delle voglie; i fini senza macchia e i mezzi senza scrupoli. Dopo l'assassinio di Filemone e Bauci:

Eravate sordi alle mie parole?
Volevo scambio, io, non rapina!
Per questo colpo idiota e feroce
Vi maledico! (vv. 11370-73).

Ma Mefisto non era sordo: è che, nei luoghi e nei tempi del *Faust*, «guerra, commercio, pirateria I sono uni e trini, inseparabili» (vv. 11187-88). Il *Faust* è il poema dell'accumulazione originaria, scrive Lukàcs in *Goethe e il suo tempo*, ci parla del «capitale che gronda sangue»: vero, e Mefisto è lì ad assumere su di sé la maledizione di quel sangue. Nel contrappunto tra lui e Faust si fissa così quel miscuglio di verità e menzogna («malafede», la chiamerà Sartre) caratteristico di un Occidente che è orgoglioso del proprio dominio mondiale, ma preferisce sorvolare sulla violenza che glielo assicura. Nelle parole di Melville:

dai punti dove un tempo la balena aveva gli occhi, ora sporgevano bulbi ciechi, orribilmente pietosi a vedersi. Ma non vi fu pietà. Malgrado tutti i suoi anni, malgrado l'unico braccio e gli occhi ciechi, essa doveva morire la sua morte, assassinata per illuminare le nozze allegre e le altre festosità dell'uomo, e altresì rischiare le chiese solenni che predicano la mansuetudine incondizionata di tutti verso tutti (*Moby Dick*, 81)²².

Abbiamo visto come Goethe scagioni Faust dalla violenza esercitata su Margherita. Vediamo adesso quel che succede con la figura di donna che è al centro del secondo *Faust*. L'inizio del terzo atto:

Ammirata molto e molto vilipesa, Elena,
Dal lido giungo... (vv. 8488-89).

Ammirata, vilipesa: Elena è definita dai giudizi altrui, chiusi su se stessi in forma di chiasmo. La sua realtà presente viene spinta al secondo verso; il pronome di prima persona ancora più indietro, nella posizione grammaticale più lontana possibile. Persino il nome è staccato dalla persona vivente, e serrato tra due virgole, come un che di estraneo: e tutto questo, per bocca di Elena stessa. Davvero questa non è una donna: è una cosa, e Faust se ne impadronirà senza fatica. Ma come farà a giustificare la sua conquista, e trasformare la forza in diritto?

In primo luogo, grazie a un laborioso antefatto («Davanti al palazzo di Menelao in Sparta»), in cui il sovrano greco vuol fare di Elena una vittima sacrificale²³. Su questo sfondo, l'arrivo di Faust muta completamente di segno: non è più un atto di conquista, ma una *liberazione dalla barbarie*: capovolgimento di grande efficacia ideologica, che non per nulla compare, in un modo o nell'altro, in tutti i capolavori dell'immaginario coloniale. Robinson Crusoe salva Venerdì dal cannibalismo degli altri indigeni; Lord Jim protegge il villaggio di Doramin dagli attacchi canaglieschi di Ali; Passepartout e Phileas Fogg salvano Aouda dal «barbaro costume» del *suttee*. Ed è anche significativo che (*Robinson* a parte) tutte queste opere contemplino un matrimonio tra l'Occidentale e l'indigena: nel matrimonio, infatti, la conquista diventa *consenso*, e viene dunque pienamente legittimata.

E c'è ancora qualcos'altro. Così Faust, all'arrivo di Elena:
Stupito vedo qui, regina, ad un tempo
colei che colpisce sicura e il colpito:
vedo l'arco che ha lanciato il dardo
e ferito quest'uomo. Dardi seguono dardi e
colpiscono anche me! Li sento ovunque
alati sibilare per gli spazi del castello.
Chi sono io ora? Ad un tratto mi rendi
ribelli i più fedeli, le mie mura
malsicure. E già temo che il mio esercito
si pieghi alla donna vittoriosa invincibile.
Che altro mi resta se non cederti me stesso e tutto
ciò che illudendomi credevo mio? (vv. 9258-69).

Si incontrano qui, dicono i commenti, l'amore medievale-cristiano e la bellezza classico-pagana. Certamente vero; e cose analoghe si possono del resto ripetere per Verne e per Conrad. Ma l'amore cortese di

Faust serve anche a capovolgere, e così a mascherare, il rapporto di potere reale: a dichiarare la preda di guerra, prigioniera nel castello del conquistatore, una signora «vittoriosa e invincibile». Al meccanismo della proiezione, si è affiancato quello del rovesciamento.

Un patto innocente, dunque. Poi, un agire innocente. Infine, un *desiderio* innocente. Dato che la prassi concreta è affare di Mefisto, le voglie di Faust assumono una forma del tutto speciale. « Sia dunque fatta la tua volontà! - esclama Mefisto nel IV atto. - E confessami l'ampiezza delle tue fantasie!» (vv. 10196-97: *Grillen*, grilli, capricci). E Faust: «I miei occhi furono attirati... » L'incipit al passivo conferisce subito un che di involontario alla sua visione. E poi:

I miei occhi furono attirati dall'alto mare.

[...]

Da mille parti si avanza strisciando:

sterile in sé, porta sterilità.

Ora si gonfia e cresce e rotola e si stende
sopra le avverse spiagge degli spazi deserti.

Onde laggiù su onde, una energia le anima,
si ritirano; e non si è compiuto niente!

Mi potrebbe angosciare fino alla disperazione:

energia senza scopo di elementi indomabili.

Qui osa a volo levarsi lo spirito mio su se stesso:

qui vorrei io combattere, e questo vincere. (vv. 10198-221).

Una distesa immensa, indomabile, colma di creature strane e di ricchezze infinite, a disposizione di chi sappia sfruttarle... Al di là del suo senso letterale, il mare di Goethe non può non far pensare al mondo extraeuropeo: la sua energia incapace di progresso lo apparenta agli hegeliani «popoli senza storia», e ne giustifica la conquista come un processo largitore di senso. Ma tutto questo resta pur sempre in forma di metafora: presente nelle parole di Faust - ma da esse anche mascherato. Combattere le onde, e costringerle magari all'esilio (vv. 10229 sgg.), non è certo un crimine. Più che un concreto atto di conquista, del resto, questa è solo una *rêverie* in riva al mare: un'attività da eroe «passivo», ancora una volta. E che male c'è mai, a sognare?

Nell'osservare un paesaggio, un panorama, l'occhio [dell'esploratore] è ben consapevole di osservare uno scenario temporale - possibilità per il futuro, risorse da sviluppare,

luoghi che dovranno essere popolati, o ri-popolati, da Europei [...] Di norma, le aspirazioni europee sono introdotte sotto forma di fantasticherie che sopraffanno l'osservatore mentre questi osserva la scena che è di fronte a lui [...] Tali fantasticherie, assai frequenti nei resoconti ottocenteschi [...] proiettano sulla scena africana la missione civilizzatrice europea²⁴.

In un posto chiamato Sigunga - scrive un esploratore famoso - attraccammo per il pranzo. Un'isola al centro dell'insenatura ci fece venire in mente (*suggested to our minds*) che questo era un posto splendido per una missione [...] L'isola, in grado di ospitare un villaggio di ampie dimensioni, e facilissima a difendersi, avrebbe potuto (*might*) ospitare la missione e la sua congregazione; dal canto suo, l'insenatura avrebbe (*would*) protetto la loro pesca e le barche da usare per i commerci²⁵.

No, sognare non è un delitto. È un'attività del tutto innocente. O forse, è un modo del tutto innocente di prepararsi a qualcos'altro, che innocente non è.

5. « *Egli sogna cose gigantesche...* »

Un'altra visione di Faust:

Là, per vedere lontano, vorrei
costruirmi un palco fra i rami,
aprire ampio corso allo sguardo
per vedere tutto quello che ho fatto io
per dominare con un solo sguardo
il capolavoro dello spirito umano
che con il proprio ingegno ha creato
questa distesa abitabile ai popoli. (vv. 11243-50).

In questi versi ispirati, nulla lo lascia prevedere, ma tra pochi istanti Faust ordinerà a Mefisto di «togliergli di mezzo quei vecchi» (Filemone e Bauci) che rovinano il capolavoro. È

lo sdoppiamento della malafede, ho detto più sopra: ed è stato uno sdoppiamento produttivo, in cui la visione di Faust ha acquistato una forza, un'intensità straordinaria. «Dominare con un solo sguardo I Il capolavoro dello spirito umano... » Chi non vorrebbe essergli accanto? E ancora:

Che anche quelle acque putride scompaiano,
questa sarebbe l'ultima, la più alta conquista.

[...]

Verdi campi, fecondi! Uomini e armenti
subito accolti dalla terra appena emersa
avranno sede subito sotto il colle potente
che avrà eretto una gente audace e laboriosa.

Qui, all'interno, un paese di paradiso;

[..]

Sì! mi sono dato tutto a quest'idea. (vv. 11561-73).

Un paese di paradiso. Ma attenzione. Questo non è un seduttore che si è pentito, e ormai pensa solo a lavorare. Faust non si è pentito affatto: ha solo spostato il suo campo d'azione, trasformandosi in un *seduttore economico*. Il suo «lirismo pieno di entusiasmo», scrive Werner Sombart, è per l'appunto «lo stato d'animo consueto» dello speculatore:

Egli stesso sogna con assoluto abbandono il sogno della propria impresa felicemente condotta in porto [...] Prima compirà questo, poi quest'altro, darà vita a un'intero sistema di imprese, coprirà l'orbe terracqueo con la fama delle sue opere. Sogna cose gigantesche [...] Se è un grande rappresentante della sua specie, sarà dotato della facoltà poetica di far nascere davanti agli occhi degli altri immagini di seducente incanto e di vivace splendore, tali da dare un'idea [...] di quale benedizione rappresenti per il mondo l'opera progettata, e quale benedizione per coloro che la eseguiranno²⁶.

Sombart, qui, fa riferimento a *L'Argent* di Zola; ma le ultime scene del *Faust*, con la loro sinistra grandiosità, sono almeno altrettanto appropriate. Come nel quadro di Wright of Derby che è con ogni probabilità la prima immagine della fabbrica moderna, il lavoro del *Faust* è infatti tipicamente lavoro

notturno: giornata lavorativa che fa violenza alla giornata solare, e sovverte gli stessi ritmi naturali²⁷. Ma nel «seducente incanto» delle visioni faustiane, questo dispotismo da prima rivoluzione industriale viene riscritto appunto come «una benedizione per coloro che lo eseguiranno». Qui, i lavoratori dipendenti²⁸ non sono gli «iloti» descritti dai critici della società civile, che si trascinano spossati per la melma delle città industriali: sono «tätig-frei», liberi e attivi, liberi-nel-lavoro, per essere esatti.

Scindere il lavoro dal capitalismo, insomma: celare le forme estraniare e violente che esso va assumendo, e così salvarlo. E' una vera costante dell'opera di Goethe, e non solo della sua:

Ishmael non è mai così felice come quando riesce a trovare in un compito ottuso, pericoloso, o spossante, l'allegoria di una verità universale. Grazie al contributo simbolico di Ishmael, il lavoro viene valorizzato, e diventa il modello di una più ampia condizione dell'esistenza umana²⁹.

Vero, il *Pequod* è una fabbrica galleggiante, e delle peggiori: eppure non produce stupidità e malattia, bensì intelligenza e salute. E a questa prima mascheratura del capitalismo si aggiunge poi quella, ancor più efficace, offerta da Ahab. Nella sua figura, la metafora ottocentesca del «capitano d'industria» si scinde: l'industria scompare, e il capitano resta solo a dominare la scena:

La follia di Ahab, la natura arbitraria del suo potere, il suo autoritarismo: tutto concorre a sviare le critiche che potrebbero colpire il sistema economico che ha varato il *Pequod*. Ahab è più pericoloso degli armatori [...] e la sua ribellione agli imperativi del profitto attira le critiche che, altrimenti, avrebbero potuto rivolgersi all'industria baleniera: la quale, nella sua forma originaria, sacrificava molto di frequente la vita umana all'accumulazione di capitale³⁰.

Ahab parafulmine. Cosa tanto più interessante, se si pensa che il capitano del *Pequod* non è solo il più faustiano degli eroi ottocenteschi, ma è in effetti più faustiano dello stesso Faust. «I lack the low enjoying power», mi manca la bassa capacità di

godere, mormora Ahab al tramonto (Moby Dick, 37), echeggiando il «godere rende volgari» del Faust: ma mentre poi Faust non è affatto vincolato da tali parole («Ho avuto solo desideri, e solo desideri saziati, I e nuove voglie»: vv. 11437-38), ad Ahab resta davvero solo il ricordo «della desolazione e della solitudine [...], e il lavoro forzato di un comando solitario [...], e quarantanni di cibo secco e aspro» (Moby Dick, 132). La Cura bussa alla porta di Faust l'ultima notte della sua vita; in Melville, l'«eterna angoscia» (Moby Dick, 27) è lì sin dall'inizio, a imporre quella rinuncia continua, quel moto imperioso, in linea retta, che è l'esatto contrario del libero girovagare di Faust³¹. Infine, Ahab non disconosce la violenza del suo agire: dà egli stesso, senza esitare, l'ordine che immolerà tutte le «hands» del Pequod. Eccole, le parole che Faust dovrebbe dire, e invece non pronuncia mai:

Che cos'è mai, quale cosa senza nome, imperscrutabile e ultraterrena è mai; quale signore e padrone nascosto e ingannatore, quale tiranno spietato mi comanda, contro tutti gli affetti e i desideri umani? [...] E Ahab, Ahab? Sono io, Signore, che sollevo questo braccio, o chi è? (Moby Dick, 132).

Ingannatore ultraterreno, tiranno imperscrutabile.., È il diavolo, anche qui: però dentro Ahab, non fuori di lui (il Mefisto di Melville, Fedallah, è una figura da nulla). Ma chi è dunque, in conclusione, il capitano del Pequod? E' Ahab, Faust? O è forse Mefisto? «Che razza di doppio gioco sta facendo, Melville, con il mito del patto col diavolo?»³².

Alla domanda di Fiedler si potrebbe rispondere: il gioco già fatto da Goethe, e poi ripetuto da Wagner: lo sdoppiamento dell'eroe. In fondo, è un procedimento che caratterizza il genere epico fin dalle origini:

Achille è l'eroe, ma Agamennone è il re dei re. Questa differenza - scrive Blanchot - è insopprimibile. Nipote dell'imperatore, paladino, e necessariamente nobile, l'eroe è vicino al potere, spesso più potente del potere stesso: ma la sua potenza è eccentrica³³.

Eccentrica? Dipende. Per Ahab, è vero. Ma non per Ishmael, non per Faust, non per Bloom. In generale, anzi, si direbbe che l'epica moderna abbia appunto spostato l'eroe dalla frontiera al centro del suo mondo. Dal rischio, e magari la colpa dell'agire epico - al godimento sicuro dei suoi vantaggi.

Ne discende, per gettare uno sguardo retrospettivo a questo primo capitolo, la forma molto particolare che assume in queste opere la nozione di «totalità»: termine che avevamo incontrato *nell' Estetica*, nel monologo di Faust, in alcuni commenti - e che avevo poi lasciato da parte, per parlare di diavoli e fantasmi, di *rêveries* e innocenza. Eppure, non avevo cambiato discorso. Quelle metafore sono infatti il sostegno della totalità moderna, e le sue maschere: ne incarnano la violenza, e ne *nascondono* la violenza. E qualcosa di simile accade anche all'eroe. «Individuo universale dell'umanità», è stato detto di Faust: vero, e falso. Falso, se si intende con questo che la sua figura compendia in sé tutto ciò che vi è di significativo nell'umanità moderna. Vero, se si vuol dire che Goethe ha messo Faust in condizione di desiderare, e di ottenere, i vantaggi di un intero mondo. L'eroe universale, insomma, come figura che poggia sul *dominio* universale dell'Occidente: è l'argomento dei prossimi capitoli.

Note

¹ «I want a hero, an uncommon want» è il primo verso del *Don Juan* di Byron. «I want a hero » può significarvi sia « voglio » un eroe, sia « mi manca » un eroe.

² G. W. F. Hegel, *Estetica*, 1820-29, trad. it. Einaudi, Torino 1967, p. 1167-69.

³ *Ibid.*, pp. 206-10.

⁴ *Ibid.*, pp. 219-20.

⁵ A. C. Bradley, *The Long Poem in the Age of Wordsworth*, in «Oxford Lectures on Poetry», 1909, Macmillan, New York 1955, p. 191.

⁶ Si tratta della conferenza *Drama and Life*, tenuta a Dublino nel gennaio del 1900; ora in E. Mason e R. Ellmann (a

cura di), *Critical Writings*, Viking Press, New York 1964, p. 45.

⁷ Hegel, *Estetica* cit., p. 247.

⁸ M. Blanchot, *La fine dell' eroe*, in *L'infinito intrattenimento*, 1969, trad. it. Einaudi, Torino 1977, p. 493. Il termine «eroe», qui, non è al maschile per caso, o per mera abitudine grammaticale. L'originario intreccio di epica e guerra ha infatti relegato le figure femminili a un ruolo periferico, che tale è rimasto fino ai nostri giorni: la Penelope di Joyce ha in sorte un monologo formidabile - ma è confinata all'ultimo capitolo del libro. Credo sia a causa di questo squilibrio simbolico che le scrittrici europee hanno sempre preferito il romanzo alla narrazione epica.

⁹ Tra i molti Faust contemporanei a quello di Goethe, almeno due - quello di Klinger, nel 1791, e quello di von Soaen, nel 1797 - avevano preso parte ad attività politicopatriottiche. (Vedi, su questo, E. M. Butler, *The Fortunes of Faust*, Cambridge University Press, Cambridge 1952).

¹⁰ T. Mann, *Sul «Faust» di Goethe*, 1939, trad. it. in Id., *Saggi su Goethe*, Mondadori, Milano 1982, p. 271.

¹¹ La definizione è tratta da C. F. Götsche, *Über Goethes Faust und dessen Fortsetzung*, 1824; stando a H. Schwerte, *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Klett, Stuttgart 1962, p. 58, è qui che Faust viene descritto per la prima volta in termini storicouniversali.

¹² Non solo lo schizzo del 1800, ma ancora il piano di lavoro per il secondo *Faust* dettato da Goethe nel 1816, per il quarto volume di *Poesia e verità*, è sostanzialmente privo di rapporti con l'opera compiuta. Sarà così anche per gli schemi dell' *Ulisse*, che verranno regolarmente smentiti dal prodotto finale. Il metodo di lavoro di Joyce (raccogliere ogni possibile dettaglio su Dublino, perché non si sa mai, tutto potrebbe servire) è del resto esattamente quello del *bricoleur*.

¹³ Vedi S. J. Gould ed E. Vrba, *Exaptation: A Missing term in the Science of Form*, in « *Paleobiology* », 1, 1982.

¹⁴ V. Sklovskij, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica* (Saggio su « *Guerra e pace* »), 1928, trad. it. Pratiche, Parma 1978, p. 129. Sui rapporti tra teoria evoluzionista e formalismo russo, vedi *l'evoluzione letteraria* cit.

¹⁵ A. Schönberg, *Manuale d'armonia*, 1922, trad. it. Il Saggiatore, Milano 1988, p. 58. « A causa del mio metodo di

composizione con dodici note, gli avversari mi hanno chiamato - e non per farmi dei complimenti - un costruttore, un ingegnere, un architetto, persino un matematico », scrive Schönberg in un altro saggio (*Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea*, 1950, in Id., *Stile e idea*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1975, p. 52). Ma anche lui, che pure, a prima vista, fa davvero pensare più a un ingegnere che a un *bûcoleur*, riconosce tranquillamente il ruolo del caso nell'evoluzione tecnica.

¹⁶ La polemica contro chi esalta la «perfezione » dell'evoluzione naturale è uno degli argomenti più cari a Stephen Jay Gould, che vi ha contrapposto il «Panda principle» della inevitabile imperfezione di ogni prodotto evolutivo: «La perfezione non fa che scimmiettare il comportamento che si è soliti attribuire al creatore onnipotente. La vera prova dell'evoluzione ci viene dalle combinazioni bizzarre e dalle soluzioni strampalate: tutte vie che un Dio dotato di buon senso non seguirebbe mai, ma che un processo naturale, storicamente vincolato, deve invece percorrere di necessità» (*The Pandas Thumb*, in Id., *The Pandas Thumb*, 1980, Penguin, Hammonds Worth 1983, p. 20. Su questo, vedi anche F. Jacob, *Evoluzione e bûcolage*, 1977, trad. it. Einaudi, Torino 1978, e N. Eldredge, *Time frames*, Princeton University Press, Princeton 1985, pp. 147-49).

Quanto alla critica letteraria, essa si divide equamente tra fede creazionistica (il testo è un mondo completo e perfetto, e l'autore è l'orologiaio che tutto prevede) e gnosi decostruzionista (alla minima contraddizione, il testo sprofonda in un caos totale). Ancora una volta, il formalismo russo - e soprattutto Sklovskij - aveva intravisto la soluzione: accettare la «imperfetta saldatura» tra le varie parti del testo come un dato di fatto assolutamente normale, che non va né nascosto né ingigantito. Identico l'atteggiamento di Erwin Panofsky, che presenta l'evoluzione della tecnica artistica come un processo molto concreto di botta e risposta: fatto di occasioni fortuite e «perplexità», problemi strutturali e «soluzioni acrobatiche» - o magari «coraggiose e fortunate, ma non molto oneste». Traggo queste espressioni dalla *Prospettiva come forma simbolica*, 1927, trad. it. Feltrinelli, Milano 1979, pp. 57 e 65, e soprattutto da *Architettura gotica e filosofia scolastica*, 1951, trad. it. Liguori, Napoli 1986, pp. 39-41, con

la sua stupenda discussione del «problema del rosone sulla facciata occidentale», e delle difficoltà da esso create al gotico francese.

17 «I sogni godono, come iene, di notte, I A dissotterrarmi i morti dalla tomba» (N. Lenau, *Faust*, 1836, trad. it. Marietti, Genova 1985, p. 167) E ancora: «I sogni, bestie ribelli, strisciano I Ancora sempre fino ai maledetti cadaveri della follia». Ma si vedano per intero le scene «La bottega del maniscalco», «Il lago», «Il sogno».

18 «Senti come ci gira intorno I La genia dei fantasmi! I Qualcosa mi vola sui capelli...» (vv. 5486-88). «Non c'è bisogno, direi, di formule magiche, - riflette Mefisto: - Qui, i fantasmi ci arrivano da soli» (vv. 6375-76). E poi ancora: la «Notte Classica di Valpurga», Elena, l'esercito di spettri del quarto atto, fino ai versi scelti da Freud come epigrafe per la *Psicopatologia della vita quotidiana*: «L'aria è ormai così densa di fantasmi I Che nessuno sa più come evitarli» (vv. 11410-11).

19 È sorprendente quanto spesso tali commenti sorvolino sulla tragedia di Margherita, o non facendone affatto parola - vedi, per esempio, Hartung, *Beiträge zur populären Erklärung des Faust*, in «Jahresbericht des Königlichen Preussischen Gymnasium zu Schleusingen», 1844; F. von Sallet, *Zur Erläuterung des zweiten Theiles vom Goethe'schen Faust. Für Frauen geschrieben*, August Schulz, Breslau 1844; J. C. E. Loesch, *Das böse Prinzip in Goethes Faust und Chamisso's Schlemihl. Eine Parallele*, 1835? - oppure dichiarando che il secondo Faust «getta un velo sull'accaduto», e produce così una qualche forma di «conciliazione» (Ch. H. Weisse, *Kritik und Erläuterung des Goethe'schen Faust*, Reichenbach, Leipzig 1837, p. 51).

20 E. Staiger, *Goethe*, Atlantis Verlag, Zürich-Freiburg 1956, vol. II, pp. 334 sgg.

21 Il disconoscimento della violenza è una costante della forma epica moderna. Nel *Faust* progettato da Lessing, un angelo consegna al diavolo una replica di Faust, e pone al sicuro l'originale; nel *Peer Gynt*, l'eroe viene scagionato per la scarsa «serietà» delle sue (terribili) azioni.

22 Tra le opere di cui parlerò, *Moby Dick* è la più lucida nel riconoscere la necessità della violenza per la vita civile dell'Occidente, e la necessità della rimozione per la coscienza

civile dell'Occidente. Ma anche lì, i meccanismi di mascheramento non mancano: la violenza non si esercita su degli esseri umani, ma su degli animali, e anzi su quella creatura metafisica che è Moby Dick; e l'eroe, come e più che nel *Faust*, si sdoppia tra l'innocuo Ishmael e il luciferino Ahab.

²³ «Vengo io come sposa? Vengo come regina? I Vengo come vittima per la pena amara del principe I e per la sorte avversa a lungo patita dai Greci? I Conquistata, lo sono. Se prigioniera, non so» (vv. 8527-30).

²⁴ M. L. Pratt, *Scratches on the Face of the Country; or, What Mr Barrow Saw in the Land of the Bushmen*, in H. L. Gates jr (a cura di), *Race, Writing, and Différance*, Chicago University Press, Chicago 1984, pp. 144-45.

²⁵ H. M. Stanley, *How I found Livingstone*, 1874, citato da M. Torgovnick, *Going Primitive*, Chicago University Press, Chicago 1990, p. 27. L'idea coloniale viene «sugerita» dall'isola, e prende forma al condizionale: al pari di Faust, Stanley non è responsabile di nulla.

²⁶ W. Sombart, *Il borghese*, 1913, trad. it. Longanesi, Milano 1978, pp. 70-71.

²⁷ «Quello che meditai mi affretto a compiere; I la voce del padrone è la sola che conti, i Servi, su dai giacigli. Voi tutti! I Che in letizia si veda quello che ho osato imprendere. I Mano agli arnesi, in pugno vanghe e pale! I Il progetto dev'essere realizzato subito» (vv. 11501-6).

²⁸ «Perché si compia l'impresa più grande I basta una mente per mille braccia» (vv. 11509-10). «Le braccia = le "hands" = gli "operai" dell'Economia Politica», annota G. Della Volpe nella *Critica del gusto*, 1960, Feltrinelli, Milano 1966, p. 33.

²⁹ P. Royster, *Melville's Economy of Language*, in S. Bercovitch, M. Jehlen (a cura di), *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 313-14.

³⁰ *Ibid.*, p. 322.

³¹ «Il capitano Ahab era ritto in piedi, e guardava fisso in avanti, oltre la prua... » (*Moby Dick*, 27). E più avanti: «Deviarmi? La via del mio fermo proposito è segnata da rotaie di ferro per correre sulle quali il mio spirito è scanalato» (*Moby Dick*, 37).

³² L. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, 1960, trad. it. Longanesi, Milano 1963, p. 549.

³³ Blanchot, *La fine dell'eroe* cit., pp. 492-93.

Capitolo secondo

1. *Una forma ereditata.*

Amerika, du hast es besser, suona una lirica del vecchio Goethe, dedicata «Agli Stati Uniti»:

America, a te va meglio
che al nostro continente, quello antico:
tu non hai castelli in rovina,
e non hai basalti.
Te nell'intimo non turbano,
quando è tempo di vivere,
ricordi inutili
e contese vane.
Sii felice, nel servirti del presente!
E quando i tuoi figli faranno poesie
li protegga una sorte propizia
da storie di cavalieri, briganti, e fantasmi.

Castelli in rovina, ricordi inutili, contese vane... Sembra di leggere il grande studio di Hans Blumenberg sulla legittimità dell'epoca moderna. Da una parte, il tentativo di legittimarsi operando «una rottura radicale con la tradizione» dell'antichità e del cristianesimo: dall'altra, il fatto che «alla realtà storica non è mai dato di ripartire da zero», e che dunque il passato - svalutato dalla nuova epoca, ma non per questo abolito - continua a gravare su di essa¹. E anzi, prosegue Blumenberg, le impone le sue «problematiche ereditarie»: le grandi domande teologiche sulla creazione del mondo, o il suo scopo, che una volta formulate non possono più essere eluse, e che costringono così la modernità su un terreno non suo, dove essa finisce col perdere la propria fisionomia spirituale specifica.

La tesi di Blumenberg ha molti altri aspetti, ma qui vorrei limitarmi a questo, e servirmene per formulare una domanda che qualche lettore si sarà forse già posto. Un'epica moderna... c'era davvero bisogno, tra Sette e Ottocento, di questa forma simbolica? E perché l'impresa non fu abbandonata, una volta emerse le sue numerose difficoltà? E in ogni caso, non bastava il romanzo? Tutte domande cui, con Blumenberg, si può rispondere così: un'epica moderna finì col venire alla luce perché si trattava di una «forma ereditata». Era la forma con cui l'antichità classica, la cristianità, il mondo feudale, avevano rappresentato la fondazione delle civiltà, il loro senso d'insieme, il loro destino. A fronte di tale precedente, la letteratura moderna avrebbe certo potuto, in astratto, accontentarsi del molto più angusto spaziotempo del romanzo: ma avrebbe così ammesso la propria inferiorità rispetto alla grandezza del passato. Ed ecco allora che Goethe - che pure, col *Meister*, aveva appena convinto il romanzo europeo a «esser felice del presente» - si trovò poco a poco, scena dopo scena, e a lungo senza un progetto preciso, a risalire all'indietro nel tempo, e sfidare l'antichità sul suo stesso terreno.

Se la tesi di Blumenberg è valida, e regge anche in ambito letterario, allora la domanda che ho appena formulato («c'era davvero bisogno, di un'epica moderna?») dev'essere completamente cambiata. A causa della pressione del passato, un'epica moderna non poteva non esistere: il problema è piuttosto *se essa sia poi realmente esistita*. L'idea della forma ereditata, se ci si pensa, comporta dei *tentativi* epici: non garantisce affatto la loro riuscita - e, anzi, suggerisce che le condizioni ideali non sussistano più².

E', di nuovo, l'imperfezione delle forme e dell'evoluzione letteraria: cui si aggiunge, in questo caso, una difficoltà specifica della forma epica. A partire da Omero, l'epica ha infatti funzionato di norma come una vera e propria enciclopedia della propria cultura: depositaria della sua essenza, delle sue conoscenze fondamentali. Ma l'Europa moderna, che ha suddiviso e specializzato il campo del conoscere, conferisce a tale ambizione un che di obsoleto e quasi irrealistico. D'improvviso, dice un personaggio del *Dottor Zivago*,

D'improvviso ho compreso tutto. Ho compreso perché perfino nel *Faust* c'è qualcosa di mortalmente insopportabile e artificioso. E' un interesse precostituito, falso. L'uomo d'oggi non sente queste esigenze. Quando è assalito dagli interrogativi dell'universo, si immerge nella fisica, e non negli esametri di Esiodo [*Il dottor Zivago*, «Una ragazza di un'altra cerchia», 10).

Si immerge nella fisica, e dimentica Esiodo... Blumenberg, che colloca appunto la legittimazione dell'epoca moderna nella «curiosità scientifica», sarebbe completamente d'accordo. Ma la questione ha anche un altro aspetto. François Jacob:

Il prezzo da pagare [per l'affermarsi della mentalità scientifica] si è sfortunatamente rivelato molto alto [...] Questo prezzo era, e, forse più che mai, è, la rinuncia a una visione unitaria del mondo. La maggior parte degli altri sistemi di spiegazione si applicano a tutto, coprono tutti i campi, rispondono a tutte le domande [...] La scienza procede diversamente [...] In effetti, la nascita della scienza moderna data dall'epoca in cui alle questioni generali si sono sostituiti problemi limitati; e, invece di chiedersi: «Come è stato creato l'universo?» [...] ci si è domandati: «Come avviene la caduta di un corpo? Come scorre l'acqua nei tubi?»³.

Sembra quasi che Jacob, qui, stia replicando a Pasternak: la fisica non sostituirà mai Esiodo, *perché non si pone le stesse domande*. E viceversa: fin quando si sentirà il bisogno «di una visione unitaria del mondo», la scienza moderna dovrà cedere il passo a quei «sistemi che si applicano a tutto, e rispondono a tutte le domande». Come il *Faust*, per l'appunto, che offre l'equivalente, scrive un commentatore entusiasta «di una immensa quantità di libri sulle cose più diverse»⁴: e uno pensa ai *Cantos*, all' *Ulisse*; ai millecinquecento libri che finirono in *Bouvard e Pécuchet*; alla *Terra desolata*, che conterrebbe in sé, nel famoso giudizio di I. A. Richards, «una dozzina di volumi dell'*Enciclopedia Britannica*». Siamo dunque di nuovo lì: all'ambizione enciclopedica della forma epica. E ci siamo tornati con un paradosso in più. Perché, come dire, hanno ragione sia Jacob che Pasternak: per un verso, la fisica non ha

eliminato né Esiodo né l'epica - ma per l'altro, nel profondo, li ha ormai davvero resi inaccettabili. E' il *doublé bind* della forma ereditata: non se ne può fare a meno - ma neanche crederci davvero. E allora, resta un'unica soluzione: mettere in pratica l'universalismo epico - senza prenderlo sul serio. *Gargantua, Tristram Shandy*, le «Notti di Valpurga», *Bouvard e Pécuchet*, *Peer Gynt*, *Ulisse*...

« Satira e ironia, - scrive Northrop Frye, - sono le forme in cui rintracciare la continuità della tradizione enciclopedica »⁵. Verissimo. Ma è poi anche vero, come sembra credere Frye, che la scelta ironica comporta una *critica* del progetto enciclopedico? In un caso - *Bouvard e Pécuchet* - è facile rispondere di sì. Ma negli altri casi c'è sempre qualcosa di sfuggente, di poco chiaro: un'ambiguità persistente, e che si ripete tal quale da Goethe fino a Pound. L'enciclopedia viene messa in ridicolo, d'accordo: *però viene scritta*. E anzi, quella stessa ironia che ne rende instabile il senso costringe proprio per questo a prenderlo terribilmente sul serio: a leggere il *Faust* e l' *Ulisse* con un voluminoso commento alla mano. Insomma: a *studiarli*⁶.

Anziché congedare la «visione unitaria del mondo», l'ironia sembra dunque la strategia ideale per mantenerla in vita: è un formidabile meccanismo di difesa, che elude il *doublé bind* della forma ereditata, e permette all'epica di sopravvivere nel mondo nuovo. Di sopravvivere: però, diciamo la verità, non molto di più. L'enciclopedia volta in farsa è un modo di sottrarsi a un fallimento, più che l'inizio di una forma nuova: è un segno di grande intelligenza - ma di un'intelligenza non libera, che si è data un compito irrealizzabile, e fatica sotto la tremenda pressione della storia. In questo, l'epiteto derisorio che ha seguito come un'ombra il *Faust*, e tutti gli altri, è pienamente giustificato. Capolavori, sì. Ma capolavori mancati.

2. Contemporaneità del non-contemporaneo. I.

Quante difficoltà, per i testi sacri del mondo moderno... E ritorniamo a quella indicata nella poesia di Goethe agli Stati Uniti: il peso del passato. Problema duplice, a ben vedere,

perché l'epica non è solo ereditata dal passato, ma anche *dominata* da esso. Per Staiger, «il centro dell'esistenza risiede qui nelle profondità del tempo trascorso»⁷; per Bachtin, il passato vi appare «assoluto, imm modificabile [...] sottratto ad ogni relativizzazione», si da imporre ad autore e pubblico «l'atteggiamento pieno di venerazione di un postero»⁸. E a prima vista, Goethe sembra proprio piegarsi a tale predominio: il *Faust* è una specie di Europa in versi, pieno di castelli in rovina e vane contese, e letteralmente invaso dal passato: personaggi, luoghi, metri, storie, allegorie, fantasmi...

Il presente invaso dal passato: ma è un peso che schiaccia, questo? Ed è forse «pieno di venerazione», l'atteggiamento del postero Goethe? No davvero. Semmai, il *Faust* è un'opera epocale per la ragione opposta: perché *alleggerisce* l'antichità, e neutralizza così quel che potrebbe minacciare il benessere spirituale del mondo moderno. Altro che passato imm modificabile:

Nella Notte classica di Valpurga, tutte le forme della storia antica e del mito vengono sciolte dalla loro posizione tramandata, e trasformate nella loro stessa essenza. E' la defunzionalizzazione del mito [...] la liberazione del passato dai vincoli della necessità⁹.

E ancora:

Se al passato dev'essere concessa una forma di esistenza nel presente [...] allora esso deve abbandonare il modo della Realtà per quello della Possibilità¹⁰.

Il passato come «Archivio dei tempi», prosegue Schlaffer: «repertorio di ricordi poetici e storici» da manipolare a piacere¹¹. «Galleggerò leggero come una piuma sul corso della storia, - si entusiasma Peer Gynt: - La rivivrò nei miei sogni! Un semplice osservatore, ben al sicuro, assisterò alla lotta dei grandi eroi scomparsi... » (*Peer Gynt*, iv,9). In questo clima da Esposizione Universale - un luogo dove, proprio come nel *Faust* o nel *Peer Gynt*, « si possono vivere secoli interi in qualche ora, e valicare spazi immensi con pochi passi»¹² - del passato inflessibile di Bachtin e Blumenberg resta davvero ben poco. A soffrire sotto il peso dei secoli trascorsi, e scagliarsi contro il «despotismo degli spiriti», è rimasto solo il

«Proctofantasmista», l'illuminista da burla della «Notte di Valpurga»¹³. Ma Faust non maledice affatto lo «*altes Volk*» dei fantasmi medievali: lo prende al suo servizio, piuttosto, e gli fa conquistare la terra dove sorgerà il suo impero industriale - così come, in altri momenti, usa le figure dell'antichità per intrattenere la corte imperiale. Vampiri alla rovescia, i vivi qui si cibano dei morti, e costringono le ombre del passato a recitare per loro. Ancora Wieland:

Il tema della Notte classica di Valpurga non è la creazione *tout court*, ma la creazione del nuovo dal passato, e per suo tramite¹⁴.

La creazione del nuovo dal passato... Come nel *bricolage*: materiali vecchi, e trattamento nuovo. Ne emerge un registro ambiguo, a metà tra fiera e archeologia; tra abbassamento satirico, e gravità erudita. Cosa è più importante, qui: il significato «oggettivo» delle figure classiche, fissato dalla tradizione, o la loro reinterpretazione «soggettiva», mediata dall'eroe moderno? «Sono sogni? - si interroga Faust sulla riva del Peneio. - O sono memorie?» (v. 7275).

Sogni o memorie? Goethe non risponde, perché sono entrambe le cose; e la prima conseguenza di tale intreccio è una drastica svalutazione del senso storico, che arriva fino al famigerato *pastiche* del terzo atto, quando Faust, nelle vesti di cavaliere crociato, insegna a Elena di Grecia a poetare in rima. Sciolte dalle loro posizioni storiche, figure e stili di epoche diverse coesistono qui, come nella piana di Farsalo, «fuori da ogni tempo» (v. 7436). E' il passaggio, scrive Schlaffer, dal «Nacheinander» al «Nebeneinander»: da una sequenza irreversibile, che mette l'accento sul «Dopo», a una disposizione sincronica, che pone in primo piano l'«Accanto»¹⁵. E in ciò, è anche un ottimo esempio di quel paradossale stato di cose che Ernst Bloch chiamò a suo tempo «contemporaneità del non-contemporaneo»: il fatto, cioè, che molte persone, pur vivendo nella stessa epoca, appartengono però, dal punto di vista culturale o politico, a epoche diverse. «L'esperienza dell'attualità - suona la prima frase del saggio di Bloch - non è la stessa per tutti»:

alcuni vivono il presente solo esteriormente, per il semplice fatto che li si può vedere oggi. Ma ciò non vuol dire che essi vivano nello stesso tempo degli altri¹⁶.

Bloch scriveva in Germania, nel 1932, e aveva naturalmente ben presenti le potenzialità distruttive del suo paradosso spazio-temporale. Molti anni dopo, e indipendentemente da lui, Jens Kruse ha trovato nel *Faust* una situazione altrettanto esplosiva: un presente cui «partecipano simultaneamente passato e futuro»: un presente compresso - come il «pressant» di *Finnegans Wake*, o il «presente strano» del realismo magico - e perciò sempre sul punto di disintegrarsi¹⁷. L'uomo del futuro, Homunculus, finisce qui con lo schiantarsi contro la mitica conchiglia di Galatea; il figlio di Elena e Faust ripete il volo di Icaro, e precipita a terra col volto di Byron. Crisi economiche nel primo e quarto atto del secondo *Faust*; guerre nel terzo e nel quarto; incendi nel primo, nel secondo e nel quinto; un terremoto durante la «Notte classica di Valpurga», che commemora peraltro la più famosa guerra civile dell'antichità...

La critica ha tanto insistito sulla «serenità» del secondo *Faust* che uno quasi non ci pensa: ma questo è davvero il poema dello stato d'eccezione. E nella crisi radicale di ogni ordinamento stabilito, Faust, per parte sua, si trova benissimo. Potente, ma non impacciato dal peso di possedimenti terrieri; sempre pronto a muoversi, a spostare i propri interessi; remoto e vicino al tempo stesso, Faust è già lo « Straniero » di cui parlerà la sociologia guglielmina: incarna nella sua stessa persona lo squilibrio della non-contemporaneità, e lo mette implacabilmente a frutto. Egli arriva sempre da un'altra epoca, insieme a Mefisto, portando con sé una qualche brillante invenzione con cui sconvolge il corso normale delle cose: sì che poi, per ristabilire l'ordine, c'è di nuovo bisogno di lui. E' il suo modo di penetrare in ogni luogo, e di assumerne di fatto il controllo. E' il modo - per tornare al tema del capitolo precedente - di istituire una totalità, e volerla a proprio vantaggio. Eppure...

Eppure, dopo aver scassato e poi salvato un impero, Faust

chiede un compenso risibile: «una terra che ancora non c'è» (v. 11039). «Comanderà chi farà pace», aveva detto la Dieta Imperiale (v. 10279): e a far pace è Faust. Ma Faust rinuncia all'impero. Perché?

3. « *Tanti piccoli mondi indipendenti* ».

Marlowe, *Doctor Faustus*:

Grazie a Mefistofele sarò il sommo imperatore del mondo,
E farò un ponte attraverso il cielo
Per passare l'Oceano. Con un pugno di uomini
Prenderò le colline sulla costa d'Africa,
E renderò quel paese tutt'uno con la Spagna,
E tutti e due vassalli della mia corona.
L'Imperatore vivrà solo col mio consenso,
E così ogni potentato di Germania. (*Doctor Faustus*,
1,3,104-11).

Ecco, un Faust che ama comandare. Un Faust-Tamerlano, abbacinato dall'idea dell' *impero territoriale*: un'unità politico-militare che rade al suolo i confini nemici, e fa del mondo intero un solo continente, con un solo sovrano al suo centro. Ma tra Marlowe e Goethe il mondo è cambiato, e il sogno di un pianeta livellato dalle armi non ha più molto senso. Immanuel Wallerstein:

La particolarità del sistema-mondo moderno risiede nel fatto che un sistema economico mondiale è esistito per cinquecento anni, senza essere trasformato in un impero mondiale. Tale particolarità è il segreto della sua forza.

Essa è anche il versante politico dell'organizzazione economica chiamata capitalismo. Il capitalismo ha avuto successo proprio perché il sistema economico mondiale ha avuto all'interno dei propri confini non uno, ma una molteplicità di sistemi politici.

[...] Il funzionamento del capitalismo poggia sul fatto che i fattori economici operano all'interno di uno spazio che è più

ampio di quello che può essere completamente controllato da qualsivoglia entità politica. Ciò conferisce ai capitalisti una libertà di manovra che ha radici strutturali¹⁸.

Intendiamoci. Non è che l'avvento del sistema-mondo capitalistico metta fuori gioco l'ambizione faustiana del dominio mondiale. Semmai è vero il contrario: le dà più alimento, più ampiezza - più cattiveria, persino. Ma tale dominio non è più concepibile come una pura e semplice conquista militare, e dunque la figura marloviana dell'«imperatore del mondo» non ha davvero più senso. Ed ecco allora il nuovo Faust: che non ha nulla del guerriero, abbiamo visto nel primo capitolo (anche se non esclude affatto che altri combatta per lui), e che invece di mettere il mondo a ferro e fuoco preferisce «incorporarlo»: inserire qua e là dei meccanismi limitati, ma di grande efficacia - dei biglietti di banca, o un castello feudale - che sbilancino a suo vantaggio la realtà delle cose¹⁹. Come alle grandi potenze egemoni del mondo moderno, del resto, a Faust non interessa una soggezione uniforme, ma il dominio del mare e del cielo, per spostarsi veloce da un estremo all'altro di questo sistema composito (periferia greca nel terzo atto; semiperiferia imperiale nel quarto; centro «olandese» nel quinto)²⁰.

In questa luce, la ben nota disputa sull'unità del poema goethiano può forse esser vista con occhi nuovi. - Tutte le principali scene del *Faust*, - dice Eckermann il 13 febbraio 1831, -

sono altrettanti piccoli mondi indipendenti, ognuno completo in sé, ed hanno sì un effetto l'uno sull'altro, ma quasi non vengono a contatto. Scopo principale del poeta è di rappresentare un mondo multiforme, ed egli usa la vicenda di un eroe famoso solo come una sorta di filo con cui infilzare ciò che più gli piace...

- Lei ha perfettamente ragione, - rispose Goethe...

No, forse non proprio perfettamente. L'eroe famoso è qualcosa di più di un semplice filo: e il *Faust*, per parte sua, è il racconto di come «l'indipendenza dei piccoli mondi» venga perduta. Il grande mondo, qui, non è affatto tutto uguale,

d'accordo: però, è pur sempre *uno*. Una questione di tecnica narrativa renderà più chiara la cosa.

«L'autonomia delle parti - scrive Schiller a Goethe nell'aprile del 1797 - è una caratteristica fondamentale della poesia epica». E' un giudizio che Goethe, e poi Hegel, danno quasi per scontato (e che torna tal quale nelle parole di Eckermann). Ma nel secolo precedente, la cosa era stata tutt'altro che ovvia. Da un articolo di fine Seicento:

Una delle Regole fondamentali del Poema epico è l'Unità d'Azione, ed è dunque necessario unire tutti gli Episodi all'Azione principale, così che essi dipendano necessariamente gli uni dagli altri: devono essere come le Membra del Corpo cui sono unite²¹.

Come le Membra del Corpo cui sono unite... L'autonomia delle parti mal si concilia con il gusto neoclassico per la simmetria e il centralismo: e infatti, vent'anni più tardi, la metafora del corpo epico giunge alle sue logiche conclusioni:

Se queste Digressioni [che, forse, sarebbe giusto chiamare *Episodes*] sono sforzate e innaturali, e cioè non nascono chiaramente da un qualche Incidente dell'Azione, grazie alla cui Mediazione sono congiunte al Poema, allora non ne sono parte se non al modo che un Parassita è parte dell'Animale cui si è attaccato, o l'Edera e il Caprifoglio dell'Albero cui sono avvinti [...] Se poi raggiungono dimensioni eccessive, cosicché l'Azione principale viene dimenticata e persa di Vista, diventano altrettante Escrescenze e Tumori, che deformano la Narrazione e ne indeboliscono la Forza²².

La concezione organicista, si sa, ha il raro pregio di essere sempre sbagliata, ma in questo caso lo è persino più del solito, perché un'epica come quella voluta da Blackmore, completamente priva di digressioni, dovrebbe rinunciare a mezzo Omero e mezzo Virgilio. Bisogna dunque trovare il modo di salvare il primato dell'Azione, riconoscendo però la realtà di fatto della digressione. E a metà Settecento, la soluzione viene fuori: Henry Home sdoppia la categoria

dell'episodio subordinato, e può così attribuire un tipo di eventi (gli *Incidents*) al procedere dell'azione, e un altro (gli *Episodes*) al suo allargamento:

Ogni episodio [*Incident*] che promuove o ritarda la catastrofe deve necessariamente essere parte dell'azione principale. Ciò chiarisce la natura dell'Episodio [*Episode*], che può essere così definito: «Un episodio connesso all'azione principale, ma che non contribuisce né a promuoverla né a frenarla». La discesa di Enea all' Ade non avvicina la catastrofe né l'allontana; di conseguenza, è un Episodio²³.

Un episodio che non manda avanti l'Azione, e neanche la frena. E come è possibile? Uscendo di scena, è la risposta implicita nelle parole di Home: spostandosi *in un altro mondo*: l'Ade dell' *Odissea*, dell' *Eneide*, dell'inizio dei *Cantos*; il Sabba del *Faust*, l'Oceano di *Moby Dick*, la Biblioteca di *Bouvard e Pécuchet*, il Sahara di *Peer Gynt*. L'interruzione narrativa, qui, fa tutt'uno con un ampliamento geografico. La storia diventa più lenta, e il mondo più grande²⁴.

Fin qui, abbiamo parlato della prima metà del mondo epico: i mondi indipendenti di Eckermann, le parti autonome di Schiller e Goethe. E la seconda metà? Il mondo incorporato e unificato da Faust e Mefisto? Forse, ci si può rivolgere a una diversa teoria della forma epica. L'epica è linearità, scrive David Quint:

teleologia: tutti gli eventi vi conducono ad una conclusione definitiva [...] La forma narrativa di questa storia-come-trionfo ha una fortissima somiglianza con l'intreccio ben fatto - l'intreccio che forma un tutto unitario, in cui inizio, mezzo, e fine sono concatenati l'uno con l'altro²⁵.

E così Morton Bloomfield:

L'epica si fonda sull'idea che esista un modello da seguire, un destino che deve *adempersi* [...] Vi si deve compiere il proprio dovere, senza abbandonarsi alla meraviglia. Quel che manca nell'epica, in altri termini, è l'«avventura», l'aprirsi

all'inatteso, l'incontro con l'ignoto [...] Gli episodi irrazionali o immotivati - cioè, per l'appunto, le avventure - caratterizzano viceversa il *romance* dal punto di vista della tecnica narrativa, e gli conferiscono un colore tutto particolare²⁶.

Compiere il proprio dovere senza abbandonarsi alla meraviglia... No, questo è un mondo troppo più chiuso di quello del *Faust*. E lo è, credo, per la concezione che Bloomfield e Quint hanno del finale epico. Per loro, il finale reprime infatti ogni possibilità alternativa, e incarna così un'ideologia davvero «definitiva»: un destino, un dovere, una teleologia lineare. Eppure...

Eppure, uno apre il *Faust* al verso decisivo - 11381: quando Faust sta per fermare l'attimo fuggente - e scopre che Goethe cancella il «potrò» originario, e gli sostituisce un «potrei» che lascia la scommessa aperta in eterno, e il destino di Faust del tutto indeterminato. *Moby Dick* finisce in una terra di nessuno, indecisa tra la dannazione di Ahab e la maturazione di Ishmael. «Penelope», lo vedremo più avanti, riapre l' *Ulisse*, invece di concluderlo. Nella *Terra desolata*, l'univocità dell'allegoria esplode nei frammenti degli ultimi versi, e poi si dissolve nella parola sanscrita il cui significato «supera la nostra comprensione». Per non dire poi di *Bouvard e Pécuchet*, *L'uomo senza qualità*, o i *Cantos*, che una conclusione non l'hanno mai raggiunta; o dell' *Anello del Nibelungo*, il cui finale viene cambiato per ben quattro volte, e si fissa infine sulla versione di gran lunga meno teleologica...

Tutti finali deboli, insomma, indecisi: che non chiudono il testo, e non ne fissano il senso una volta per tutte. Vuol dire, questo, che l'epica moderna rimane un insieme senza unità - un arcipelago di « mondi indipendenti » come quello di Eckermann? No, non necessariamente. Vuol dire solo che l'unità di questa forma non risiede in una *conclusione definitiva*, bensì nella sua perenne *capacità di riaprirsi*. Un mondo unificato non è infatti per ciò stesso un mondo *fermato*: e se il *Faust* è fatto quasi solo di digressioni, ciò non significa che in esso manchi un'Azione unitaria - ma che *le digressioni sono divenute esse stesse lo scopo principale dell'Azione epica*.

Le digressioni - e anzi: il loro moltiplicarsi - come sostanza e scopo dell'Azione. E perché no? La digressione, ha scritto

Alessandro Portelli, è la tecnica che cerca «di far stare tutto il mondo dentro un unico testo»: proprio quello che ci vuole, per l'epica moderna²⁷. Il cambiar mondo dell'eroe goethiano è *un segno della sua potenza*: indica la libertà di movimento, la mobilità spirituale, il cinismo, anche, che sono necessari nel nuovo sistema-mondo. Il finale chiuso di Bloomfield e Quint, a ben vedere, era la conclusione appropriata per un impero territoriale: per l'Azione rettilinea della campagna militare, che mira appunto a sradicare ogni sviluppo alternativo. Ma nel caso del sistema-mondo, alla teleologia di questo intreccio pre-moderno subentra la digressione perpetua dell' *esplorazione* : attività che non esclude affatto la violenza, ma che opera in un sistema dalle variabili troppo numerose per ottenere risultati definitivi²⁸.

Tra epica e potere permane dunque un nesso saldissimo. Ma esso non assume più la forma di una meta da raggiungere, perché ogni meta è sentita ormai come un vincolo: *limitazione* del potere, anziché suo in-veramento. Si profila qui quella che sarà l'ideologia più caratteristica del Novecento: l'ideologia come apertura di possibilità - anziché loro repressione. A suo tempo, ne ripareremo.

4. Opere mondo.

Torniamo a Bloch. «In generale», osserva nel saggio del '32,

la Germania, che non ha effettuato con successo alcuna rivoluzione borghese fino al 1918, è a differenza dell'Inghilterra, e anche della Francia - il paese classico della non-contemporaneità, ovvero dei residui non superati di un'esistenza e di una coscienza economica più antiche²⁹.

Inghilterra e Francia da una parte, Germania dall'altra. La noncontemporaneità, suggerisce qui Bloch, è connessa a una posizione specifica entro il sistema-mondo: ignota agli Stati del centro, relativamente omogenei, essa è tipica della semiperiferia, dove prevale viceversa lo sviluppo combinato. Ed è appunto lì che troviamo molti dei capolavori della forma

epica moderna: nella Germania ancora divisa di Goethe (e del primo Wagner); nell'America di Melville (il *Pequod*: caccia sanguinaria, e produzione industriale); nell'Irlanda di Joyce (una colonia, che parla però la stessa lingua dell'occupante); in alcune zone dell'America Latina³⁰. Tutti luoghi, dicevo, di sviluppo combinato: dove coesistono in uno spazio ristretto forme sociali e simboliche storicamente disomogenee, e spesso originarie di luoghi del tutto diversi. In questo senso, il *Faust* non è «tedesco», come non è «irlandese» *Ulisse*, o «colombiano» *Cent'anni di solitudine*: sono davvero tutte opere *mondo*, il cui referente geografico non è più lo Stato-nazione, ma un'entità più ampia: un continente, o il sistema-mondo nel suo insieme³¹.

Alla costruzione dell'identità nazionale, che è ormai demandata alla forma-romanzo, subentra così, per l'epica, un'ambizione geografica molto più vasta: un'ambizione planetaria, di cui il *Faust* è l'archetipo indiscusso. E' avvenuto il decollo del sistema-mondo: e si è anche trovata una *forma simbolica* per questa nuova realtà. Ma che tecnica usare, per rappresentare il mondo?

Alla contemporaneità del non-contemporaneo siamo arrivati ragionando di storia: bisognava spiegare lo scardinamento del tempo lineare nel secondo *Faust*. Sviluppando le tesi di Bloch, d'altra parte, la storia ha cominciato a intrecciarsi con la geografia. Nelle ricerche di Rein-hardt Koselleck, l'interdipendenza aumenta:

Nell'esperienza dei fenomeni non-contemporanei che accadono cronologicamente nello stesso tempo si radica l'esperienza fondamentale del progresso, concetto che si afferma (al singolare) intorno al 1800 [...] e che già a partire dal secolo xvii dà progressivamente ordine all'esperienza storica.

E ancora:

Con la scoperta di parti prima ignote del globo terrestre diventano oggetto speciale di osservazione gli stadi più diversi di civiltà coesistenti, stadi che il confronto sincronico colloca

in un ordine diacronico³².

In questo dunque consiste «l'esperienza fondamentale del progresso»: trasformare la sincronia in diacronia: prendere dei dati geografici in sé neutri (forme sociali di tipo diverso), e disporli secondo una teleologia ascendente - che finirà poi col legittimare il dominio dell'Occidente «avanzato» sulla periferia «arretrata». Per le opere mondo, che lavorano anch'esse su fenomeni non-contemporanei, non ci sarebbe nulla di più logico che condividere questo finalismo. E in effetti, qualcuna se ne incontra, che segue da vicino la filosofia della storia: *La tragedia dell'uomo*, di Imre Madach, del 1862 (che comincia con Adamo ed Èva; e poi i faraoni, Milziade, patrizi e cristiani, Keplero, Dan-ton...); o *Ritorno a Matusalemme*, di Shaw, che è forse la massima porcheria della letteratura universale³³. Ma il *Faust* è un'altra cosa. E non solo perché è meglio. E' che, a leggerlo in chiave teleologica, risulta semplicemente incomprensibile. Parte dal Rinascimento della Corte Imperiale, e di qui passa poi alle Madri, che esistono prima e fuori del tempo; torna al Rinascimento, dove piombano gli *assignats* della Rivoluzione francese; poi va indietro, alla Notte classica di Valpurga, la vigilia di Farsalo; ancora indietro, tra Omero e i tragici, con l'atto di Elena; avanti fino alle Crociate; indietro all'Arcadia; due millenni avanti, nella visione di Byron, e poi di nuovo al Rinascimento; si evocano gli spettri delle guerre medievali; si va avanti fino all'Olanda, e poi alle visioni industriali di Faust morente; e si finisce in un'atmosfera cattolicomariana, tra Medioevo e Controriforma.

E' una sequenza che - in quanto sequenza - non ha nessun senso. Invece di uno sviluppo teleologico, Goethe ha costruito uno zig-zag che salta da un'epoca all'altra senza alcuna coerenza; e quanto poi al punto d'arrivo del tutto, la scena «Gole montane» aspetta ancora un difensore all'altezza del compito. Davvero, nel secondo *Faust* la storia non può esser presa alla lettera, come storia: perché abbia un senso, va interpretata come una grande figura retorica. Deve stare per qualcos'altro. Ma per che cosa?

L'ideologia del progresso, abbiamo visto, privilegia la *noncontemporaneità* di ciò che è contemporaneo: l'«Accanto»

diventa un «Dopo», e la geografia viene riscritta come storia. Bene, per l'epica moderna è vero l'opposto: passa in primo piano la *contemporaneità* del noncontemporaneo: il «Dopo» viene trasformato in «Accanto» - e la storia diventa così una gigantesca *metafora della geografia*. I tesori con cui Mefisto mette in moto la gran macchina del secondo *Faust*, scrive Francesco Orlando, sono «un sostituto tedesco delle risorse coloniali: attinto non alla lontananza dell'avventura, ma alla profondità del passato»; nel primo Ottocento, aggiunge Peter Burke, «l'antico, il lontano, il popolare vennero tutti identificati tra loro»³⁴. In questo campo metaforico che sembra accomunare un po' tutta la cultura europea, lo spostarsi avanti e indietro nel tempo di Faust e Mefisto perde la sua insensatezza: se all'«antico» sostituiamo il «lontano», lo zig-zag ci appare infatti come una serie di spedizioni geografiche, dove l'arrivo in epoche remote racconta (e maschera) lo sbarco in paesi lontani. E quanto poi al gioco goethiano con il passato, o a quei personaggi leggendari che finiscono col «lavorare» per Faust - metafore anch'esse: del giocare con il mondo, e di un potere concreto, al presente, su persone reali. E poiché ogni metafora comporta sempre un versante emotivo, un giudizio di valore, aggiungiamo: sono, ancora una volta, delle metafore *innocenti*, che presentano il potere dell'Occidente come un che di fundamentalmente innocuo. Far violenza al passato, alla fin fine, è cosa da nulla. Non si può far del male a un fantasma.

L'ipertrofia della cultura storica, suona una delle tesi più brillanti del giovane Nietzsche, fu «danno, colpa, e difetto» del diciannovesimo secolo: «indeboli e scoraggiò l'istinto creativo [...] sradicando i più forti istinti della gioventù»:

Tutto ciò che vive ha bisogno di avere intorno un'atmosfera, una misteriosa sfera vaporosa [...] ha bisogno di una tale illusione avvolgente, di una tale nube che vela e protegge, - prosegue Nietzsche. E invece la storia - è il mezzo scellerato che si usa per accecare [gli uomini]: *una luce troppo chiara, troppo repentina, troppo mutevole*³⁵.

E se rovesciassimo questa ipotesi? Se la storia profusa a piene mani dalle opere mondo fosse proprio l'illusione propizia

per un'Europa ben decisa alla conquista del pianeta? Le «enciclopedie ambulanti» derise da Nietzsche come esiti grotteschi di un secolo malato di storia - eccole: *Faust*, *Ulisse*, *Cantos*, *Terra desolata*... Grazie a loro, l'Occidente ha acquistato l'ampiezza di sguardo consona al suo nuovo potere mondiale: mantenendosi però a distanza di sicurezza dalla cruda verità geografica. Si pensi, per fare un piccolo salto in avanti, a un dettaglio compositivo della *Terra desolata*: la scelta dell'epigrafe. Inizialmente, Eliot pensa a una frase di *Cuore di tenebra*. Una scelta interessante: sarebbe l'unico riferimento (e l'unica voce) dell'Africa contemporanea in tutto il poemetto, e la sua collocazione in apertura presenterebbe la contemporaneità del non-contemporaneo (di cui *La terra desolata* è un esempio magistrale) come un fenomeno geopolitico legato alla conquista coloniale. Ma interviene Pound, e la frase di Conrad scompare: la stesura definitiva si apre con un vortice inglese-latino-greco-italiano, dove la politica scompare, e la storia rimpiazza la geografia. E' la forma più esoterica, ma forse anche più efficace, di retorica dell'innocenza³⁶.

Retorica dell'innocenza; storia come metafora della geografia. Ho parlato di queste costruzioni sottolineando la loro utilità sociale: la loro funzione ideologica. Ma che ideologie sono mai queste? Chi ne ha mai sentito parlare? Nessuno, credo, *e appunto per questo sono interessanti*. Nel gran concerto dell'ideologia, la letteratura ha infatti le *sue* arie: inedite, irripetibili - non «previste» dalle ideologie circostanti. La forma epica si avvicina ad esempio all'ideologia del progresso, e lavora persino con gli stessi ingredienti: eppure, non ci dà un' «epica del progresso», come del resto, per citare un caso analogo, il romanzo inglese e francese dell'Ottocento non ci danno mai un «romanzo del liberalissimo». E in entrambi i casi, la ragione è la stessa: una società, di norma, non ha bisogno di doppiatori³⁷. Una volta detta una cosa in un linguaggio, non ha nessun interesse a ripetersela tale e quale in un altro linguaggio (dato e non concesso, per inciso, che ciò sia possibile).

Ideologie «non previste», dunque. E non previste per una

ragione semplicissima: perché esse non nascono *come ideologie*, bensì come *esperimenti retorici*. Mefisto consente delle mosse simboliche di enorme importanza: eppure, lo abbiamo visto, la sua è un'origine accidentale, ed è solo manovrando un po' a caso la sua figura che prende forma - senza nessun progetto cosciente - la retorica dell'innocenza. E la cosa si ripete per la contemporaneità del non-contemporaneo. In un primo momento, Goethe si sta solo misurando con la forma epica: e dunque, come esigono le sue convenzioni, fa inoltrare Faust nel grande mondo del passato. Inizia qui un secondo stadio (anch'esso fondamentalmente retorico), in cui Goethe comincia a giocare con il rapporto tra passato, presente e futuro, e crea così quelle strane scene dove epoche diverse si incontrano e si mescolano tra loro. E c'è infine una terza fase, in cui quest'opera di *bricolage* dimostra di saper affrontare (e mimetizzare) un'esperienza storica di enorme importanza: il nuovo dominio mondiale dell'Occidente. La forma, come dire, ha costruito la sua ideologia: e un'ideologia di grande efficacia. Eppure, essa è il risultato di una dinamica puramente formale: non era l'oggetto primo del lavoro di Goethe, e la retorica ha incontrato la storia solo a cose fatte.

Ma fa poi una gran differenza, che l'ideologia preceda la retorica oppure la segua? Fa una differenza enorme. Nel primo caso, infatti, l'ideologia potrebbe guidare la forma al fine voluto; nell'altro no, perché si scontra con la rigidità di scelte retoriche ormai compiute. E' per questo che l'ideologia letteraria è sempre un po' sghemba rispetto alle altre: perché poggia su un magma di esperimenti casuali, di vincoli retorici e svolte imprevedibili. A volte, questo modo di fare funziona persino meglio del discorso cosciente: ne viene fuori Mefisto, e la torbida, insuperata intelligenza dell'innocenza goethiana. Altre volte, la catena delle scelte formali impone invece delle bardature forse troppo ingombranti. E' il caso, per restare al *Faust*, della contemporaneità del noncontemporaneo: dove la mitologia classica comporta forse troppi ingredienti scolastici per avere un'efficacia davvero diffusa. Nel prossimo capitolo vedremo una complicazione di genere ancora diverso.

Note

¹ H. Blumenberg,

² «La quantità di poemi epici scritti in Inghilterra [tra 1790 e 1825] è un fatto unico nella storia della letteratura occidentale», scrive Stuart Curran. E aggiunge: «Opere di second'ordine con ambizioni di prim'ordine: [...] comporre un poema epico, persino in un periodo largamente favorevole a questa forma, era davvero diventato difficile» (*Poetic Form and British Romanticism*, Oxford 1986, pp. 158, 166).

³ Jacob, *Evoluzione e bricolage* cit., p. 8.

⁴ C. Loewe, *Commentar zum zweiten Theile des Goethe'schen Faust*, Logier, Berlin 1934, P. 2

⁵ N. Frye, *Anatomia della critica*, 1957, trad. it. Einaudi, Torino 1969, p. 434.

⁶ In generale, l'epica moderna è un genere scolastico, in tutti i possibili sensi del termine, compresi i peggiori, e la famosa battuta di Joyce - «Farò lavorare i professori per un secolo almeno» - illustra alla perfezione la sua vera natura. Senza il *Gymnasium* e il *college*, del resto, il (secondo) *Faust* e l' *Ulisse* sarebbero probabilmente quasi scomparsi dall'orizzonte culturale. Ma la scuola ama le opere didattiche, e ha dunque prontamente selezionato l'epica moderna come uno dei suoi generi preferiti.

Incontriamo qui un esempio di formazione istituzionale e ristretta del canone, ben diversa da quella spontanea e diffusa che è tipica, per esempio, del romanzo ottocentesco. Se la via normale sia poi quella ristretta (come si pensa in America, dove si crede nell'onnipotenza dell'accademia), o quella diffusa (come si pensa in Europa, dove si crede nell'onnipotenza della piccola borghesia colta), è questione che va risolta empiricamente, caso per caso. In via generale, però, la stampa e l'alfabetizzazione devono aver rafforzato la canonizzazione diffusa su quella ristretta. Anche in questo, la vicenda dell'epica è probabilmente alquanto atipica.

⁷ E. Staiger, *Fondamenti della poetica*, 1946, trad. it. Mursia, Milano 1979, p. 68.

⁸ M. Bachtin, *Epos e romanzo*, 1938, trad. it. in aa.vv., *Problemi di teoria del romanzo* Einaudi, Torino 1976, pp. 191-94.

⁹ R. Wieland, *Zur Dialektik des ästhetischen Scheins*, Anton Hain, Königsteins 1981 p. 144.

¹⁰ H. Schlaffer, *Taust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, J. B. Metzler, Stuttgart 1981, p. 107.

¹¹ *Ibid.*, pp. 104-5.

¹² «Revue de Paris», 15 marzo 1900; citata da R. H. Williams, *Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, California University Press, Berkeley 1982, P. 77.

¹³ «E siete sempre qui! Ah, no, è inaudito. I Sparite, su! C'è stato o no, l'illuminismo? I Diaboliche canaglie, se ne infischiano, delle regole. I Noi siamo emancipati; eppure ci sono spettri a Tegel. I Quant'è che ho già spazzato certe superstizioni, I E non c'è mai pulito. Ah, no, è davvero inaudito» (vv. 4158-63).

¹⁴ Wieland, *Zur Dialektik des ästhetischen Scheins* cit., pp. 146-47.

¹⁵ Schlaffer, *Faust Zweiter Teil* cit., pp. 106-7.

¹⁶ Il saggio fu scritto da Bloch nel 1932, e pubblicato tre anni dopo in *Eredità del nostro tempo* (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1992, p. 82). L'idea della contemporaneità del noncontemporaneo era comunque nell'aria fin dal secolo precedente. «I Tedeschi appartengono all'altroieri e al posdomani: *non possiedono ancora un oggi*», scrive Nietzsche in *Al di là del bene e del male* (1886, trad. it. Adelphi, Milano 1990, p. 152). E Strindberg, nella prefazione alla *Signorina Julie*, del 1888: «In quanto personaggi moderni [...] i miei protagonisti sono un miscuglio di vecchio e di nuovo [...] agglomerati di fasi culturali passate e presenti».

In anni più vicini a Bloch, lo stridente sovrapporsi del moderno sull'arcaico si incontra spesso nella cultura psicoanalitica (fino ai dubbi di *Analisi terminabile e interminabile* se «i dinosauri dei tempi remoti si siano davvero estinti»), e poi nella prima letteratura sovietica: nell'*Anno nudo* di Pil'njak, nei racconti di Babel', o *Maestro e Margherita*. Infine, così Hermann Broch, nei *Sonnambuli*: «Joachim e Rozena gli sembravano creature che soltanto per una piccola parte di se stessi erano del tempo in cui vivevano e dell'età che avevano; la parte maggiore era chissà dove, forse su un'altra stella o in un altro tempo, o forse

soltanto nell'infanzia. Bertrand si stupiva che tanti uomini di epoche diverse potessero vivere insieme ed essere persino coetanei: donde certo la loro volubilità, e la difficoltà di intendersi razionalmente» (*I sonnambuli*, 1888. *Pasenow o il romanticismo*, 1928-31, trad. it. di C. Bo-vero, Einaudi, Torino 1960, p. 81).

¹⁷ J. Kruse, *Der Tanz der Zeichen*, Hain, Königstein/Ts 1985, specie pp. 156-66. L'esempio più chiaro di questo presente compresso è l'atto di Elena. Dove siamo, «quando» siamo, qui? Al tempo dei poemi omerici? della tragedia classica? delle «migrazioni dei popoli»? delle Crociate? della lotta per l'indipendenza greca?

¹⁸ I. Wallerstein, *The Modern World-System*, Academic Press, New York - San Francisco - London 1974, p. 348.

¹⁹ Sul concetto di «incorporation», vedi *The Modern World-System III*, Academic Press, London 1989, pp. 127 sgg. Wallerstein fissa il momento di massima intensità del processo - quando ne vengono investite Russia, impero Ottomano, India, Africa occidentale - tra 1750 e 1850: un secolo che coincide per quattro quinti con la vita di Goethe, e di cui la stesura del *Faust* (1772-1832) occupa i sessantanni centrali. Nella *Civiltà dell'Europa dei lumi* (1971, trad. it. il Mulino, Bologna 1987, p. 69) Pierre Chaunu fissa anch'egli attorno al 1780 «l'inizio dell'erosione degli altri spazi cultura-tempo da parte dell'Europa».

²⁰ Il passaggio dal dominio della terra a quello del mare è segnalato anche da Melville: «L'America aggiunga pure il Messico al Texas, e ammicchi ancora Cuba e Canada; si spargano pure, gli inglesi, per tutta l'India, e appendano le loro bandiere al sole: due terzi di questo globo terracqueo sono della gente di Nantucket. Perché loro è il mare: lo posseggono, come gli Imperatori posseggono gli imperi... » (*Moby Dick*, 14).

²¹ L'articolo apparve sull'«Athenian Mercury» del 26 gennaio 1695, ed è raccolto in H. T. Swedenberg jr (a cura di), *The Theory of the Epic in England 1650-1800*, California University Press, Berkeley - Los Angeles 1944, p. 220.

²² Blackmore, *Essays upon Several Subjects*, 1716, vol. I, pp. 56-57; raccolto in *ibid.*, p. 224.

²³ H. Home, L. Karnes, *Elements of Criticism*, 1762,

Huntington and Savage, New York 1843, PP- 424-25. La citazione è tratta dal capitolo xxii, «Epic and Dramatic Compositions».

²⁴ Non tutti i generi narrativi, per inciso, possono permettersi questa dilatazione spazio-temporale: il romanzo ottocentesco, ad esempio, che si specializza nel territorio compatto e omogeneo dello Stato-nazione, non ha letteralmente più spazio per la digressione (e la narratologia contemporanea, che sul romanzo si è costruita, ha infatti «dimenticato» la categoria della digressione).

²⁵ D. Quint, *Epic and Empire*, Princeton University Press, Princeton 1992, p. 33.

²⁶ M. W. Bloomfield, *Episodic Motivation and Marvels in Epic and Romance*, in Id., *Essays and Explorations*, Harvard University Press, Cambridge 1960, pp. 105-6.

²⁷ A. Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, manifesto-libri, Roma 1992, p. 102.

²⁸ Questa struttura è largamente prefigurata dall'*Odissea*, con le sue digressioni verso un ignoto poi regolarmente sconfitto. Non credo sia un caso che l'*Odissea* sia a sua volta la rappresentazione non di un impero, ma di un sistema-mondo - il Mediterraneo - dove il terrore locale delle potenze mitiche viene «incorporato» nel reticolo delle rotte marine.

²⁹ Bloch, *Eredità del nostro tempo* cit., pp. 90-91.

³⁰ Si intravede qui una possibile geografia delle forme letterarie: mentre le opere mondo si concentrano nella semiperiferia, il romanzo fiorisce invece nelle culture nazionali ben omogenee di Francia e Inghilterra, al centro del sistema-mondo. (La tragedia moderna ha una sua geografia ancora diversa, di cui ho scritto in un saggio intitolato *Il momento della verità*, in *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987).

³¹ La letteratura russa presenta a questo riguardo un caso particolare, e di grande interesse, in cui epica e romanzo si intrecciano con un'intensità ignota alle altre letterature europee (Puskin, Gogol', Tolstoj, Dostoevskij, Pasternak: vedi F. T. Griffiths e S. J. Rabinowitz, *Novel Epics*, Northwestern University Press, Evanston 1990, pp. 1-4). Emerge così una formazione di compromesso tra epica e romanzo (*Novel Epics*: «nuova» epica, ma anche epica «romanzesca»), che è in piena

sintonia con quell'«impero-nazione» russo che è quasi un mondo a sé. E' interessante che gli Stati Uniti d'America - altra realtà geopolitica più ampia dello Stato-nazione di tipo europeo - abbiano prodotto anch'essi una letteratura ricca di tentativi epici. A differenza del caso russo, tuttavia, l'epica americana ha chiare tendenze cosmopolite, e la forza d'attrazione del grande romanzo ottocentesco vi è quasi inavvertibile.

³² R. Koselleck, *Modernità*, in Id., *Futuro passato*, 1979, trad. it. Marietti, Genova 1986, pp. 278-79.

³³ Butler (*The Fortunes of Faust* cit., p. 275) segnala anche un poco promettente *Faust und Prometheus*, di H. Hango, nel 1895. Bisognerebbe capire come mai la filosofia della storia eserciti sulla letteratura un effetto così devastante.

³⁴ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993, p. 400; P. Burke, *Popular Culture in Early modern Europe*, Harper, New York 1978, p. 10.

³⁵ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. it. Adelphi, Milano 1977, pp. 4,57.87,60-61.

³⁶ Un altro esempio. Nella *Terra desolata*, vi sono una cinquantina di riferimenti geografici, tra cui spiccano l'Inghilterra (sedici menzioni, con larga prevalenza di Londra) e il Mediterraneo (diciassette menzioni, con larga prevalenza della sponda sud-orientale). La *City*, viene da dire, e i popoli extraeuropei presi nel sistema-mondo occidentale: molto realistico. Tranne un paio di eccezioni, però, le menzioni dell'Inghilterra sono tutte riferite al tempo *presente*, e quelle del Mediterraneo, all'*antichità*. L'incontro tra le due realtà geopolitiche si trasforma così in un incontro tra epoche diverse, dove l'aspetto storico è molto più visibile di quello geografico.

³⁷ Circa quindici anni fa, mi venne in mente per l'appunto di studiare il romanzo del liberalesimo. Mi ci vollero cinque anni per capire che non esisteva, e altri dieci per capirne il perché. Però ce l'ho fatta.

Capitolo terzo

1. « *Una musica dal risultato incredibile* ».

Partiamo da un'antitesi resa celebre da Michail Bachtin: monologismo epico, e polifonia romanzesca. Quello, scrive Bachtin, «assolve al compito della centralizzazione culturale, nazionale e politica del mondo ideologico-verbale»: questa invece, che «risuona nei ceti inferiori, sul palco dei saltimbanchi e delle fiere», appartiene «all'ambito delle forze centrifughe decentralizzanti»¹. Epica centripeta, insomma, e romanzo centrifugo: e fino al Settecento, è una contrapposizione convincente. Ma poi le cose cambiano, e lo sviluppo letterario sembra proprio smentirla: il romanzo ottocentesco, ad esempio, con la sua dialettica di provincia e capitale, che incardina il racconto al centro dello Stato-nazione, agisce in modo opposto a una forza centrifuga. E lo stesso vale per la conversazione romanzesca, o la voce impersonale del narratore: anziché alimentare la polifonia, esse ne impongono una drastica *riduzione*, dando vita a un «mondo ideologico-verbale» più compatto e omogeneo a ogni nuova generazione.

Con buona pace di Bachtin, insomma, la forma polifonica dell'Occidente moderno non è il romanzo, ma semmai proprio l'epica: che si specializza nello spazio eterogeneo del sistema-mondo, e deve dunque imparare a mettere in scena le sue mille voci diverse. E infatti, già nel *Faust*, la polifonia è lo stile del «grande» mondo, di cui segnala l'alterità rispetto a quello, «piccolo» (ma «stretto» sarebbe forse più esatto), in cui vive Margherita. Qui, suggeriscono le prime parole della ragazza, - «Non sono signorina, e neanche bella» (v. 2607) - vige il più schietto monologismo: cose e persone hanno un solo nome, e immutabile. Ma arriva Faust, e la rigidità semantica del piccolo mondo viene intaccata: la sua seduzione, in effetti, consiste

appunto nel persuadere Margherita ad ascoltare «parole un pochino diverse» da quelle del pastore, e accettare che «ognuno parli la sua, di lingua» («Il giardino di Marta», vv. 3461, 3464). E una polifonia insinuante, scaltra: che diventa poi del tutto sinistra nella scena «Duomo», dove la risata dello Spirito Maligno si intreccia al cupo coro latino del *Dies Irae*, e alla preghiera disperata di Margherita stessa. Non è più il tempo in cui la sua mente era tutta compresa in un consunto libricino (*Buchelchen*, v. 3779: il diminutivo di un diminutivo, per un piccolo piccolo mondo): Faust le ha insegnato molte altre parole, e molti pensieri. Ma è un dono avvelenato:

Ah, tormento,
ah, potessi perderli, questi pensieri
che mi corrono di qua e di là
anche se non voglio! (vv. 3794-97).

Potessi perderli, questi pensieri... La scena del carcere, allorché la follia moltiplica le «voci» di Margherita, e la porta al capestro, è il degno compimento di questa polifonia da magia nera. Eppure, suggerisce Goethe, quella stessa forza che agisce con violenza devastante in un mondo ristretto, può svolgere tutt'altro ruolo in uno spazio più ampio. Nelle scene di massa del secondo *Faust*, la polifonia non ha più nulla di sinistro: è indice di creatività, di euforia. Ogni nuova voce, una nuova presenza: autonoma, consapevole di sé, ben delineata. Voci dell'oggi, e dell'antichità; reali, e immaginarie; sacre, e profane; da sole, a gruppi, in coro...

Ma dove metterle, tutte queste voci? E anzi, prima ancora, come motivarne l'improvvisa comparsa? La cronologia del poema ci dice: con la «Notte di Valpurga». La prima scena polifonica a essere composta da Goethe: e prima per caso, probabilmente - per i suoi evidenti legami con la storia di Faust. Una scelta casuale; e anzi, una dubbia digressione («distrazione idiota», a detta di Faust) dal formidabile crescendo della tragedia di Margherita. Ma la digressione funziona, e il caso si trasforma in necessità. La «Notte di Valpurga» viene *selezionata*, e diventa il modello per tutte le scene polifoniche del secondo *Faust*: e poi per Melville, Flaubert, Kraus, Joyce, Pound, Dòblin... Per un musicista,

persino:

La domenica dopo percorrevamo con Mahler la stessa strada. Sul Kreuz-berg si era scatenato un Sabba ancor più violento: c'erano organetti a non finire, caroselli, altalene, baracche di tiro a segno, teatri di burattini e per soprannumero una banda e una corale maschile, che sulla medesima radura eseguivano senza badare l'una all'altra una musica dal risultato incredibile. Ed ecco che Mahler esclamò: «Sentite? Questa è polifonia! Finalmente l'ho trovata!»².

Invece della polifonia-dialogo di Bachtin, critica e intelligente, un chiasso incredibile. Voci che parlano e parlano senza badare l'una all'altra, come un po' dappertutto nel secondo *Faust*, o nel capitolo «Mezzanotte. Castello di prua» di *Moby Dick*, o nella Basilica delle Eresie della *Tentazione di Sant'Antonio*. Secondo alcune allarmate recensioni, questa mancanza di armonia è anzi già una vera e propria dissonanza: il *Faust*, «un gatto che salta sulla tastiera del pianoforte»; *Moby Dick*, «urla, balbettii da ossesso incurabile»...³.

Insomma: polifonia come cacofonia. Un difetto? No, ho già detto che la scelta del Sabba funziona: viene ripresa da un'opera all'altra, perché risolve, sia pure in modo un po' strano, un problema decisivo per la forma epica moderna. Dovendo rappresentare il decollo del sistemamondo capitalistico, infatti, Goethe e gli altri sono in cerca di quelli che - parafrasando Roland Barthes - potremmo chiamare «effetti mondo»: procedimenti che diano al lettore l'impressione di trovarsi davvero al cospetto del mondo. Che rendano cioè il *testo* simile al mondo: aperto, eterogeneo, incompleto. La babele del Sabba non è, naturalmente, l'unica soluzione possibile del problema: in epoca modernista, ad esempio, molte altre ne verranno fuori - dal *collage* al verso libero, dall'emancipazione della dissonanza alla deriva metonimica. Ma intanto il Sabba era lì, e funzionava: perché una ridda di voci discordi suggerisce sempre uno spazio ampio, affollato. Se anche la scena risulta caotica, e magari un po' incomprensibile, pazienza: nell'universo in espansione della modernità ci sono molte cose ancora non chiare, e bisogna imparare a convivere con il rumore: a rappresentarlo, e anzi a

«sentirlo», senza troppi abbellimenti.

E allora: una trentina di voci diverse nella prima «Notte di Valpurga»; altre trenta nel «Sogno»; e quaranta nella «Notte Classica». Polifonia, d'accordo: effetto mondo. Ma *dove* metterle, tutte queste voci? Domenica 20 dicembre 1829, parlando con Eckermann della mascherata allegorica (anche qui, una quarantina di voci diverse), Goethe osserva che ci vorrebbe «un teatro così largo che è quasi impossibile immaginarselo» («un teatro di Marte», dirà Kraus degli *Ultimi giorni dell'umanità*, con le sue centinaia di personaggi). E in effetti, tra le tante ragioni della «irrappresentabilità» del secondo *Faust* c'è di certo anche il fatto che lo spazio circoscritto del palcoscenico è incompatibile con il moto espansivo di un'azione, che vuol dar voce a un intero mondo. «E' sorprendente, - osserva Rudolf Arnheim a questo riguardo, -

che Goethe abbia tenuto così poco conto delle esigenze del teatro, e si sia invece attenuto rigorosamente al materiale rappresentativo dell'arte della parola»⁴.

E' sorprendente, sì, se l'umanità fosse stata creata da Hegel, e si ponesse dunque solo quei problemi che è già in grado di risolvere. Ma se invece così non è, allora non c'è proprio nulla di strano. Goethe si trova di fronte un assetto del mondo completamente nuovo, e prova a misurarsi con esso, costruendo una forma simbolica che ne sappia rappresentare l'essenza. Se i mezzi tecnici a sua disposizione arrivano solo fino a un certo punto - bene, si avrà una soluzione parziale: imperfetta, come al solito. E la polifonia del Sabba è appunto questo: una grande trovata, ma tutt'altro che definitiva. Finché la si legge, bene. Ma se si prova a metterla in scena, scrive ancora Arnheim, allora diventa un «museo delle cere»: per tacere poi «di quei personaggi fantastici che hanno voce ma non hanno corpo. Che farsene degli spiriti?»⁵.

La risposta, conclude Arnheim, arriva un secolo dopo il *Faust*. È la radio: la voce senza corpo che apre alla polifonia le porte della vita quotidiana⁶. Eckermann e Goethe erano sulla strada sbagliata: la mascherata non esigeva palcoscenici sterminati pieni zeppi di comparse vocianti. Non chiedeva *più* spazio, ma uno spazio parallelo: come quello della radio,

appunto; o anche, vedremo, dello *stream of consciousness*. Ma nel frattempo? Tra la magia profetica del *Faust* e la tecnologia del Novecento, come immaginare uno spazio per la polifonia? e dove collocarlo?

Per prima cosa, ben lontano dagli Stati-nazione situati nel centro del sistema-mondo: che stanno diventando sempre più omogenei, e dunque sempre meno polifonici. Per realizzare il loro sogno enciclopedico, i due copisti di Flaubert decidono per prima cosa -*Ala campagne!* - di scappare da quella capitale che ha inventato la lingua della burocrazia. E l'autore di *Bartleby*, che pure ben conosce il monologismo burocratico, spedisce Ishmael a New Bedford («dove cannibali in carne ed ossa se ne stanno a chiacchierare all'angolo della strada»: *Moby Dick*, 6); e poi ancora più in là, sull'Oceano, dove, «ben più che nella vita da *terra firma*, circolano le voci più strane» [*Moby Dick*, 41).

Ma ancora non basta. Paragonate al *Faust*, le opere di Melville e Flaubert non ci mostrano quel che sarebbe ragionevole aspettarsi - ossia, uno sviluppo della nuova tecnica polifonica - ma una sua drastica *riduzione*. Qualche esempio, e poi cercheremo di capirne il perché.

2. La polifonia in America. I.

Di elementi polifonici, nel romanzo di Melville, non ne mancano davvero. C'è l'incontro iniziale tra Ishmael e Queequeg, all'insegna della tolleranza religiosa e del dialogo tra culture diverse. Su scala più ampia, c'è l'eterogeneità etnica della ciurma, illustrata nel capitolo «Mezzanotte. Il castello di prua» (che Starbuck, a sottolineare il clima da «Notte di Valpurga», saluta come «orgia infernale di una ciurma pagana»: *Moby Dick*, 38). Su scala ancora più ampia, ci sono i «due terzi del globo terracqueo», le navi che si incrociano, i quattro continenti sfiorati dal *Pequod*. E se passiamo dalla storia al discorso, ci sono gli «Estratti» preposti al romanzo, e l'enciclopedismo diffuso un po' ovunque. Eppure...

Eppure, la storia di *Moby Dick* è quella di una polifonia perduta. Ishmael e Queequeg si allontanano, la ciurma fa

baccano per una notte e poi tace per sempre, il grande mondo resta lontano, come tenuto a distanza. Perché mai? In primo luogo, per la «dittatura irresistibile» del capitano Ahab (*Moby Dick*, 33), che imprigiona le voci del *Pequod* in un giuramento che non ammette replica. «La voce del comando è l'unica che conti», gridava il vecchio Faust (v. 11502): bene, questa furia monologica è in Ahab fin dal principio, e del resto anche un altro verso famoso («Basta una sola mente, per mille mani»: v. 11510) suona assai più vero per le *hands* del *Pequod* che per i lemuri di Goethe. A tale stretta linguistica si aggiunge poi la contrazione geografica dell'inseguimento («E le darò la caccia *al di là* del Capo di Buona Speranza, *al di là* del Capo Horn, *al di là* del *maelstrom* di Norvegia... »: *Moby Dick*, 36), che spinge il *Pequod* sempre «*al di là*» di tutto, cieco e sordo a ciò che lo circonda. Niente digressioni, in questo viaggio per mare, nessuna curiosità o incontro memorabile: Ahab è davvero il rovescio di Ulisse, e per lui l'universo intero è solo un fondale. E' un mondo chiuso, il suo, stretto: fatto di una sola creatura, nel cui bianco si concentrano tutti i colori dell'universo, e tutti scompaiono.

Riduzione della polifonia entro l'intreccio, dunque. E poi, una seconda riduzione sul piano del discorso. Qui, il dispositivo monologico è la voce di Ishmael (dell'Ishmael narratore): *una* voce, onnipresente, e situata a un livello dove nessun'altra le può replicare, e metterla così in discussione. Nella parte centrale del romanzo, circa metà dei capitoli vengono appunto conclusi dalle riflessioni del narratore: collocazione strategica, che dà alle parole di Ishmael un'autorità tutta particolare:

Considerate tutto questo, e poi volgetevi a questa verde, graziosa e docilissima terra; considerateli entrambi, il mare e la terra; e non trovate una bizzarra analogia con qualcosa in voi stessi? (*Moby Dick*, 58).

Ma che più? Tutti gli uomini vivono avvolti in lenze da balena. Tutti sono nati con capestri attorno al collo; ma è solo quando vengono presi nel rapido, fulmineo giro della morte, che i mortali diventano consci dei muti, sottili, onnipresenti

pericoli della vita. E se tu fossi un filosofo, sebbene seduto in una lancia baleniera non sentiresti in cuore un briciolo di terrore in più che seduto davanti al tuo fuoco serale, con un attizzatoio, e non un rampone, accanto (*Moby Dick*, 60).

Ma Stubb, Stubb mangia la balena alla luce del suo olio, no? e ciò si chiama aggiungere al danno le beffe, vero? Dà un'occhiata al manico del tuo coltello, o incivilito e illuminato che stai pranzando con arrosto di bue; di che cosa è fatto quel manico? di che cosa, se non delle ossa del fratello del bue che stai mangiando? E con che cosa ti stuzzichi i denti, dopo che hai divorato quell'oca grassa? con una piuma dello stesso volatile. E con che penna scrisse le sue circolari il segretario della Società per la Soppressione delle Crudeltà usate alle Oche? E' appena un mese o due che quella società ha votato una decisione di non usare se non penne d'acciaio (*Moby Dick*, 65).

La retorica di Melville, qui, è sempre la stessa. Per prima cosa si rivolge al lettore: lo interroga, lo prende in giro, lo costringe a riflettere sul senso di quel che legge. E poi glielo spiega. Certo, *Moby Dick* è una storia di mare (specie la «Cetologia»): ma il mare è simile alla terra, come i marinai ai borghesi, o la materia allo spirito. «Capire» *Moby Dick* significa seguire le sue analogie: accettare l'idea che il mondo ha un senso - perché ne ha due. Ahab:

Oh, Natura, e tu, anima umana! come le vostre analogie si distendono oltre quanto è visibile! non il più piccolo atomo si muove o vive nella materia, che non abbia il suo sottile doppio nello spirito (*Moby Dick*, 70).

Il doppio nello spirito: il significato secondo dell'analogia. Ma secondo in ordine di apparizione, non certo di importanza. Capitolo dopo capitolo, il rapporto tra i due versanti del segno viene sempre più sbilanciato, e sempre nella medesima direzione. Il primo termine della comparazione è di provenienza estremamente varia: geografica, anatomica, legale, storica, commerciale... Il secondo termine, invece, è sempre lo stesso: da dovunque si parta, si arriva sempre lì -

alla natura morale dell'essere umano. Il «doppio» è in realtà un centro: a esser cattivi, è una sorta di buco nero, che cattura e inghiotte tutti i linguaggi che gli passano vicino. Alla fin fine, l'ambizione del narratore di *Moby Dick* è proprio questa: prendere i tanti codici della natura e della cultura, e dimostrare che si ritrovano tutti nel super-codice morale. Prendere la polifonia, cioè, e ridurla a un solo linguaggio: al limite, eliminarla del tutto. Ma senza cattiveria. In modo piano, accessibile, amichevole: presentando l'intero processo come un modo per capirsi meglio l'un l'altro. Possibile mai, un monologismo così benevolo?

3. La polifonia in America. II.

Riduzione della polifonia. Strano, a considerare la genesi degli Stati Uniti. «L'America è popolata da gente di ogni nazione, e ogni nazione può dichiararla sua, - scrive Melville in *Redburn*: - noi non siamo una nazione, ma un mondo». E Whitman, nella prefazione-manifesto del 1855 a *Foglie d'erba*: «Questo luogo non è una nazione, ma una brulicante e fertile nazione di nazioni». Miniatura del mondo, insomma. «Passage to India»:

... Legando il mare d'oriente al mare d'occidente,
La via tra l'Europa e l'Asia.
(Ah, Genovese, il tuo sogno! il tuo sogno!
Secoli da che giaci nella tomba,
La riva che hai scoperto realizza il tuo sogno!)

Nell'America di Whitman, la contemporaneità del non-contempo-raneo è divenuta un fatto quotidiano, collettivo: lingue, abitudini, divinità di altre epoche che rendono il Nuovo Mondo, epicamente, «il poema più grande». Poema «unrhymed», prosegue la prefazione del 1855: «non ancora cantato», ma anche «da non mettere in rima». Da non vincolare, cioè, con quelle forme rigide che hanno reso la poesia europea «cieca di fronte ai particolari, e ai dettagli che si muovono magnifici in grandi masse»: incapace, insomma, di

rappresentare la varietà di un mondo polifonico. Commenta Allen Grossman:

Whitman istituì un nuovo principio di accesso, tale da assicurare una moltiplicazione, o pluralizzazione (far entrare i molti nell'uno), ma senza i sacrifici resi inevitabili dall'atto dello scambio [...] Nella cronologia dell'opera di Whitman, la tecnica del verso «libero», o «aperto», compare simultaneamente al tema della liberazione, ed è anzi la condizione che ne permette la comparsa⁷.

Si afferma così, prosegue Grossman, una «retorica dell'inclusività», che sostituisce alla «centralizzazione sintattica» la nuova tecnica della «sequenza di versi equipollenti»⁸. Sequenza, ossia elenco: procedimento tra i più tipici della forma epica, e che permette a Whitman, scrive Leo Spitzer nel saggio sulla enumerazione caotica, di costruire alcuni tra gli effetti più noti della poesia moderna: il frammento, il caotismo, la magia dei nomi propri, la «democrazia delle cose», il cosmopolitismo...

Eccoli, dunque, lo spazio e la tecnica della polifonia: l'America e l'Elenco. «Dobbiamo insistere che è il continente americano, con la sua enorme estensione, ad aver reso possibile la visione globale del mondo», scrive ancora Spitzer; e poi:

Non c'è davvero anacronismo nel trovare un nesso tra gli elenchi di Whitman - *der Katalogdichter*, il poeta del catalogo, come l'ha chiamato Eulenberg - e i grandi almanacchi di merci varie. *Foglie d'erba* fu pubblicato nel 1855, ed è appunto intorno a quella data che inizia il gigantesco sviluppo dei bazaar dell'Occidente, i *department stores*⁹.

Der Katalogdichter. E in effetti, nella prefazione del '55 la prima descrizione degli Stati Uniti è anche il primo elenco dell'opera: quasi questo non si potesse immaginare senza di quelli, e viceversa. Ma è poi altrettanto sicuro che l'elenco sia la forma poetica della «liberazione»? «Song of Myself», sezione 51 :

Mi contraddico?

Benissimo allora: mi contraddico.

(Sono vasto - contengo moltitudini).

«I am large - I contain multitudes». Ma che cosa significa quel «contain»? Includere, ospitare; o non invece Schiudere e controllare? E, di conseguenza, che cos'è l'elenco delle *Foglie*: un medium trasparente, che lascia intatta l'autonomia delle cose elencate - o una forma a suo modo densa e opaca, che colora di sé quel che cade nella sua orbita?

Ripartiamo da Grossman (che, per inciso, sostiene con intelligenza la prima ipotesi). In una sequenza di versi «equipollenti» accade di norma che, con ogni nuovo verso, qualcosa cambi (di solito, l'oggetto menzionato), e qualcos'altro resti immutato. Nei casi più semplici - come il «Benvenuti» del «Song of the Broad-Axe» - l'elemento costante è un'espressione compiuta in se stessa, che affianca al contenuto descrittivo dell'elenco una sorta di crescendo emotivo. Altrove, si tratta di un pronome, o di un avverbio («voi», «dove», «quando»): e in questi casi, che sono anche i più frequenti, più aumentano le cose elencate, più si espande la portata semantica dell'elemento invariante. Nel «Song of the Open Road», ad esempio, ai molti luoghi menzionati si sovrappone pian piano lo «you» che tutti li apostrofa, e che trasforma l'elenco da una sequenza puramente descrittiva in una tesa e sterminata arringa. Oppure, nella trentatreesima sezione del «Song of Myself », la parola «dove», ripetuta per decine di volte a inizio di verso, finisce con l'acquistare una forza ipnotica, e sottomettere a sé quelle scene cui pure, sul piano strettamente grammaticale, sarebbe subordinata: uno dimentica l'orso in cerca di miele e il vaporetto - ma ricorda senz'altro l'ubiquità di questo dove/dovunque americano, che passa da un luogo all'altro senza incontrare ostacoli. Uno dimentica, cioè, le cose elencate: e ricorda invece la *forma* che le tiene insieme, e dà loro un senso.

E questo è il punto. L'elenco di Whitman non è un contenitore neutrale, ma un modulo organizzativo: una «forma simbolica», nel senso di Panofsky, che sottomette la varietà dell'America a una voce poetica onnipresente e invariante. Una

voce, o più esattamente una griglia, uno *sguardo*: «I see», o «I look», sono le locuzioni più diffuse nell'impostazione dell'elenco - che è, del resto, quasi sempre un insieme di cose osservate. E' la «unrhymed poetry » di cui parlava la prefazione a *Foglie d'erba*: la «democrazia delle cose» (Spitzer) che rende finalmente visibili gli oggetti trascurati dalla vecchia poesia. Eppure, dietro l'euforia egualitaria di quella bella espressione, si intravede qualcosa di molto diverso: il controllo, la sorveglianza. Il Panopticon di Bentham, e l' «ispezionabilità totale » di Polanyi; lo scoperchiamento dei tetti auspicato da Dickens e Sherlock Holmes; le case di vetro di Zamjatin e Orwell... Del resto, c'era chi se n'era subito accorto:

Al di sopra dei cittadini degli Stati Uniti si leva un potere immenso, tutelare, solitario, che protegge i loro beni e veglia sulla loro sorte. Esso è assoluto, particolareggiato, previdente, dolce...¹⁰.

Assoluto, e particolareggiato: come l'elenco, con la sua astratta regolarità, e i suoi mille dettagli concreti. E «vegliare» è termine davvero azzeccato per il Grande Elencatore:

Io vado di letto in letto - dormo stretto agli altri dormienti, uno dopo l'altro,

E sogno nel mio sogno tutti i sogni degli altri che sognano. («The Sleepers»).

«Non scherzo, non discuto - aggiunge l'io del "Song of Myself": sto a guardare, e aspetto» (sez. 4): «e sono qui intorno, tenace, acquisitivo, instancabile, e non ci si può liberare di me» (sez. 7). E' la voce di un poeta, a dire queste cose? O non è forse la Polizia?

Io insegno ad allontanarsi da me - ma chi potrà mai allontanarsi da me?

Io vi seguo, chiunque voi siate, da questo preciso momento. («Song of Myself», 47).

Concludiamo. L'interesse di Whitman per l'oratoria, segnalato a suo tempo da Matthiessen, si manifesta

nell'estrema frequenza con cui egli ricorre alle domande retoriche: quelle costruzioni, cioè, che permettono di simulare un dubbio, e persino un dialogo, senza però realizzarlo davvero. Con le domande retoriche, infatti, l'oratore mette in scena una seconda voce, anziché lasciar parlare un secondo oratore. Meglio: inventa una seconda voce *affinché* non vi sia un secondo oratore. E', anche questa, una retorica dell'inclusività: però ben diversa da quella di Grossman. L'altro entra, sì, nel poema di Whitman, ma come un pupazzo da ventriloquo. E' l'altro, ma per finta. Insomma, ancora una volta, è monologismo. Ma monologismo che si vergogna di se stesso, e si traveste da polifonia: monologismo democratico, insomma¹¹. Un altro snodo analitico, e ne ripareremo.

4. « Con la perfezione di un congegno meccanico ».

All'inizio del *Faust*, c'è un breve scambio che condensa in poche battute le difficoltà dell'ambizione enciclopedica nel mondo moderno. A Faust, che vorrebbe condividere «quello che ebbe in sorte l'intera umanità», Mefisto replica ghignando che tra l'individuo e la specie esiste ormai un divario incolmabile: meglio lasciar perdere, caro « Signor Microcosmo»: «è fatto solo per un dio, tutto questo». Un dio, un super-uomo, un essere al di sopra della comune umanità? Ma no, ribatte Flaubert, il contrario. Si vuole ritrovare un rapporto con la totalità? Bene, superficialità ci vuole: dabbenaggine, scemenza. Enciclopedia, fa rima con idiozia.

E' la grande scoperta di *Bouvard e Pécuchet*: la stupidità. La stupidità del *Sottisier* («Fénelon: L'acqua è fatta per sostenere quei prodigiosi edifici che vengono chiamati vascelli»): rimbombante, grossolana, ma che non rientra gran che nel nostro discorso (né del resto stava a cuore più che tanto allo stesso Flaubert). E la stupidità del *Dictionnaire des idées reçues*: più tranquilla, più modesta della precedente: ma anche più penetrante e diffusa, perché non è più limitata a dei contenuti specifici¹². Un pensiero, qui, non è mai stupido *in sé*: lo diventa solo dopo un trattamento particolare, che lo trasforma in luogo comune. E questo trattamento, è una delle grandi

scoperte di metà Ottocento: la media statistica. Così uno dei suoi primi teorici, Quételet, l'inventore dell' «uomo medio»:

L'uomo che prendo in considerazione in questo studio [...] è la media attorno alla quale oscillano gli elementi sociali: e sarà dunque, se si vuole, una creatura immaginaria¹³.

Un être fictif. «Abbiamo tutti una gran voglia di diventare quella cosa ipotetica che chiamiamo uomo medio », si legge alla fine delle *Memorie dal sottosuolo*; e negli anni Ottanta, c'è persino chi si figge in capo di fotografarlo, l'uomo medio, con un ingegnoso sistema di sovrapposizioni multiple¹⁴. E questa creatura immaginaria, per l'appunto, parla quasi solo per luoghi comuni. René Descharnes:

Il luogo comune è la risultante sintetica di un numero indefinito di osservazioni particolari, di constatazioni isolate, di frasi dette da persone socialmente e intellettualmente diverse, di giudizi pronunciati nelle circostanze più varie.

Flaubert ha voluto preservare il *luogo comune anonimo*, svincolato dalle circostanze che lo hanno fatto nascere [...] Esso sarà, in ogni campo, la misura di un certo livello intellettuale medio, attorno al quale oscillano le intelligenze individuali dei borghesi. L'insieme dei luoghi comuni comporrà la psicologia media del tipo borghese, e se i personaggi di Flaubert danno l'impressione di essere reali è perché si approssimano a questo *tipo ideale*¹⁵.

Un uomo medio, attorno al quale oscillano i singoli individui; un pensiero medio, attorno al quale oscillano le singole idee. Ma non tragga in inganno l'apparente neutralità di quel «medio». Qui siamo al cospetto di uno dei grandi incubi del diciannovesimo secolo: il secondo principio della termodinamica, con la sua tesi di una crescita irreversibile dell'entropia. In campo culturale, ciò significa che le idee insolite e le persone originali diventeranno sempre più rare, e infine scompariranno del tutto: mentre «il sistema continuerà a fluttuare attorno allo stato di equilibrio»¹⁶. O per dirla con l'altro grande osservatore della stupidità moderna:

Le faccio una proposta, Gerda. Supponiamo che nel campo morale le cose procedano come nella teoria cinetica dei gas; tutto vola di qua e di là senza regola, come vuole, ma se si calcola a priori ciò che, per così dire, non ha nessun motivo di risulterne, si vede che è proprio quello che ne risulta davvero! [...] Dunque, supponiamo che una certa quantità di idee voli per l'aria presente-mente; essa dà una certa media probabile che si sposta lentamente e automaticamente [...] Il nostro movimento singolo, personale, non conta per nulla, noi possiamo pensare e agire verso destra o verso sinistra, verso l'alto o verso il basso, in senso nuovo o vecchio, con ponderazione o senza: per il valore medio ciò è indifferente, e Dio e il mondo badano solo a lui, non a noi! (*L'uomo senza qualità*, II, 103)¹⁷.

La media si forma dunque al di fuori del singolo, e senza curarsi di lui. Ma piano piano lo avviluppa, e gli penetra fin dentro il cervello:

Un giovane in fase di attività mentale irradia continuamente idee in tutte le direzioni. Ma solo quelle che incontrano risonanza nell'ambiente gli vengono rinviate e si consolidano, mentre tutte le altre irradiazioni si sparpagliano nello spazio e vanno perdute. [E così] nel corso del tempo le idee comuni e impersonali si rafforzano da sé e quelle eccezionali si perdono, così che quasi ognuno, con la precisione di un congegno meccanico, diventa sempre più mediocre (*L'uomo senza qualità*, II, 29).

Le idee comuni e impersonali si rafforzano da sé... Siamo entrati nel «regno impersonale dell'On»: il «Si», il «neutro», l'astratto Tutti-Nessuno che è dappertutto, pur non avendo alcun volto¹⁸. E' questo, scrive Barthes, il «pronome minaccioso» di Racine: «segno grammaticale dell'aggressività»¹⁹. E non manca infatti chi ha mostrato per filo e per segno quanto la stupidità possa esser feroce senza per questo cessare di essere stupida: Kraus, Doblin, Céline, Naipaul. «Accuso di assassinio», leggiamo negli *Ultimi giorni dell'umanità*, che è l'imperterrita summa di questa stupidità

«nera»: «Accuso di assassinio le frasi fatte»²⁰.

L'assassinio delle frasi fatte. A Flaubert, probabilmente, l'invettiva di Kraus sarebbe piaciuta; ma la stupidità di *Bouvard e Pécuchet* ha tuttavia una forma più bonaria, consensuale, dove il luogo comune diventa una specie di eco infinita, in cui il singolo rinvia alla società le sue frasi predilette, e questa gliene fornisce ogni giorno di nuove. In tale circuito blando e implacabile, che potrebbe andare avanti in eterno, diventa ben presto difficile capire «chi» stia parlando: tutto scivola verso uno stile impersonale, dove il linguaggio sembra parlare letteralmente «da sé». E questa, naturalmente, è la grande tecnica flaubertiana: il discorso indiretto libero, cui la vicenda di *Bouvard e Pécuchet* - tutta riassunti, semplificazioni, sforzi mnemonici, mezze controversie, tentativi di compromesso - si presta quasi a ogni pagina. Ecco i due eroi alle prese con la filosofia:

La sensibilità morale, al contrario, nulla deve al corpo. - «Che può esserci di comune tra la gioia di Archimede che scopre la legge sul peso dei corpi e l'immondo godimento di Apicio che divora una testa di cinghiale?»

Di sensibilità morale se ne distinguono quattro generi; e il secondo, «desideri morali», si divide in cinque specie, e i fenomeni del quarto genere, «affettività», si dividono in altre due specie, tra cui l'amor di sé, «istinto legittimo, senza dubbio, ma che qualora esageri prende il nome di egoismo».

Nella facoltà conoscitiva si trova la percezione razionale, e in questa due tendenze principali e quattro gradi... (*Bouvard e Pécuchet*, 8).

Chi sta parlando, qui? Bouvard, o Pécuchet? Uno di loro, o il manuale di filosofia? Il manuale, o il filosofo in questione? Il filosofo, o il narratore? In un crescendo inarrestabile, le voci della storia si amalgamano tutte, e cade anzi la stessa distinzione tra racconto e commento. Risultato che la storiografia letteraria ha salutato come una liberazione dal moralismo - ma dove il fatto decisivo è piuttosto la spaventosa deriva verso l'uniformità dell'enciclopedia flaubertiana. Se non è più chiaro «chi» parli, infatti, è perché di voci ne è ormai

rimasta una sola. Supremo, micidiale successo di *Bouvard*: aver abolito la differenza tra un libro sulla stupidità, e un libro stupido.

Il luogo comune come risultato dell'entropia culturale. Poi, il luogo comune come stile di un mondo monologico. Infine, il luogo comune -la «sentenza», come la chiama André Jolles in *Forme semplici* - come tomba dell'esperienza. La sentenza, scrive infatti Jolles, è una «esposizione di tipo affermativo o apodittico, in contrapposizione a quello continuativo o discorsivo», cui si ricorre (si...) al fine di «non applicare alla situazione un giudizio critico, e non entrare in argomentazioni»²¹. Essa ci difende così

dalle faticose conseguenze e deduzioni cui ci costringe l'esperienza [...] Ci sentiamo dispensati dalla fatica di elaborare accadimenti vissuti e percepiti: «Tutto è bene quel che finisce bene!»²².

Da una parte, l'esperienza: e con essa, argomentazioni, conseguenze, elaborazioni, giudizi: tutti plurali: tutte costruzioni dinamiche, dall'esito incerto. Dalla parte opposta, la sentenza: al singolare, alla terza persona, così generica e astratta da essere incontrovertibile. Più che un ragionamento, prosegue Jolles, questa è «una conclusione, una controfirma»: non esamina l'accaduto, ma «lo passa per così dire *ad acta*, senza accoglierlo in se stesso»²³.

Insomma, la sentenza sembra voler negare la realtà stessa dell'esperienza: la disconosce, fa finta che non sia mai successo nulla. E una perdita? Senza dubbio. Ma è una perdita che *crea spazio*: che nel distruggere, rende anche possibile l'emergere di qualcosa di nuovo. E infatti, mezzo secolo dopo, nel più mirabolante cambiamento di funzione della storia letteraria, il luogo comune si trasformerà da meccanismo ammazzaesperienze nel sostegno della rappresentazione più spericolata dell'esperienza moderna: l' *Ulisse*, e lo *stream of consciousness*. Perché lo *stream* diventasse immaginabile, voglio dire, doveva prima succedere una mezza catastrofe all'esperienza quotidiana: bisognava che essa andasse alla deriva, tra impulsi semilavorati, ricordi confusi, e associazioni

opache. Perché vi fosse *stream*, insomma, doveva prima allargarsi l'area che la coscienza non vedeva, e il suo linguaggio non controllava. Fosse sempre rimasta operante l'esperienza piena e duttile, che so, del *Bildungsroman* goethiano, Leopold Bloom non sarebbe mai stato inventato (e quel che è peggio, ci sarebbe un romanzo lunghissimo sugli anni di pellegrinaggio di Stephen Dedalus). Ma Flaubert ammazzò il romanzo di formazione, e dalla *bêtise*, con un po' di fortuna, nacque l'uomo nuovo. Tutto è bene quel che finisce bene.

5. La letteratura spaccata.

Melville, Whitman, Flaubert. Le tecniche sono diverse, ma la tendenza è sempre la stessa: dalla polifonia, verso il monologismo. Verso un monologismo che lungo il percorso perde i suoi tratti personali e puramente repressivi - si rifletta su questa sequenza: Ahab, Ishmael/narratore, Myself, « Si » - e diventa via via più astratto e « democratico ». « I signori Bouvard e Pécuchet, - scrive Pound nel 1922, - sono le fondamenta della democrazia »²⁴. Sono, diciamo, il nesso vivente tra democrazia e mediocrità: come il Myself di Whitman avvicina la democrazia al controllo sociale, e Ishmael alla standardizzazione culturale. Né questo dovrebbe sorprenderci, perché ogni forma politica ha i suoi coinquilini segreti, e alla democrazia occidentale sono appunto toccati, tra gli altri, mediocrità e controllo sociale. Questi aspetti della cultura democratica furono anzi *tra i primi* ad affermarsi: perché assicurano stabilità, e una cultura agli inizi, se non vuole disintegrarsi, deve appunto poggiare su qualcosa di saldo. Contro l'idea bachtiniana di un'alleanza naturale tra polifonia e democrazia, insomma, l'avvento di questa *incoraggiò le tendenze monologiche*: una cultura comune, non tante culture diverse²⁵.

Una traiettoria che, nel giro di mezzo secolo, riduce la polifonia e accresce il monologismo: una traiettoria storica. Ma che storia è questa? Di *che cosa*, esattamente? E, più in

generale, che cosa è «storico», nella storia letteraria? Il testo? Certo: scritto in certi anni, rivisto qualche tempo dopo, pubblicato ancora più tardi, ogni testo è un vero e proprio grumo di storia. Eppure, anche dove non si può proprio chiedere di più - non so, i sessantanni del *Faust* - il singolo testo non basta mai, per individuare una tendenza storica: bisogna uscirne, mettere in gioco altre opere. E' un po' come in geometria: per tracciare una linea, c'è bisogno di almeno due punti.

La «linea» a cui sto pensando, naturalmente, è il genere letterario: il vero protagonista, a mio parere, della storia della letteratura. Più difficile, volendo mantenere la metafora geometrica, è capire la natura dei «punti» che esso attraversa. Sono, questi punti, i singoli testi? Sì e no. Sì, perché il concetto di genere letterario poggia sempre su opere concrete, specifiche: *Faust*, *Moby Dick*, *Foglie d'erba*, *Bouvard e Pécuchet*... Ma la riflessione teorica deve poi «lavorare» il testo - e più esattamente: farlo a pezzi - per estrarne qualcosa che, ai fini dell'evoluzione morfologica, è di esso assai più prezioso e probante: ossia, il procedimento. In queste pagine, la polifonia, il monologismo, il luogo comune; più avanti, sarà la volta dell'allegoria, o dello *stream of consciousness*. E' il procedimento, e non il testo, a essere il partner del genere letterario nel mandare avanti la storia delle forme simboliche. E' il procedimento, di nuovo, che ci permette di «vedere» il cambiamento letterario: di seguirlo di testo in testo, e di anno in anno, misurando i suoi mutamenti, e analizzando le sue complicazioni. Se siamo fortunati, permettendoci addirittura di stabilire una data di nascita, e una di morte.

Il genere, e il procedimento. Il primo, molto più grande del singolo testo; il secondo, di esso molto più piccolo. Una storia letteraria spaccata, che ha smarrito la misura. E non è ancora tutto. Che tipo di storia, che tipo di «linea» è quella tracciata in queste pagine?

Certo non la linea retta di una crescita continua. A immaginare la vicenda della polifonia su degli assi cartesiani - uno a misurare l'audacia del procedimento, l'altro a indicare il passare degli anni - si ottiene subito, con il *Faust*, un valore piuttosto alto; ma poi la curva comincia a scendere (*Moby Dick*), a scendere ancora (*Foglie d'erba*), fin quasi a toccare lo

zero (*Bouvard e Pécuchet*), restando poi a lungo ferma prima di risalire di colpo attorno alla prima guerra mondiale. E' una curva ondulata: una storia discontinua, che si impenna e poi si blocca. Nel suo insieme, è la concezione illustrata da Gould ed Eldredge con la teoria degli «equilibri punteggiati»: l'evoluzione come la vita del soldato, fatta di lunghi periodi di noia, e brevi momenti di terrore. Dio sa se la storia dell'epica moderna dà loro ragione²⁶.

Una storia spaccata tra il molto grande e il molto piccolo. Una storia quasi sempre ferma, ma ogni tanto scossa da esplosioni. Ma poi, è davvero una *storia*? Certo, la curva della polifonia ha luogo «nella» storia. Ma anche «a causa» della storia? Poco e nulla: negli alti e bassi di questo procedimento, più del trascorrere del tempo conta *il movimento nello spazio*. La polifonia ottocentesca è all'apice nella semiperiferia tedesca di Goethe, e declina via via che ci si avvicina (Stati Uniti, Francia) al centro del sistema-mondo: in Inghilterra manca del tutto (e la nuova fase ascendente inizierà a sua volta nella semiperiferia dell' *Ulisse*). La distribuzione del «molto piccolo» (il singolo procedimento) conferma così quella del « molto grande » (le differenti aree di sviluppo di epica e romanzo), e lascia intravedere la possibilità, forse non troppo lontana, di una vera e propria geografia letteraria.

Note

¹ M. Bachtin,

² T. W. Adorno, *Mahler*, 1960, trad. it. Einaudi, Torino 1966, pp. 237-38. Il brano è tratto da N. Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig-Wien-Zürich, 1923, p. 147.

³ Il giudizio sul *Faust*, di R. Gottschall, risale al 1855, ed è riportato da Schwerte, *Faust und das Faustische* cit., p. 119; quello su *Moby Dick* apparve sul «New Monthly Magazine» del luglio 1853, a firma «Sir Nathaniel» (probabilmente W. H. Ainsworth), ed è riprodotto nelle appendici alla edizione di *Moby Dick* curata da H. Hayford e H. Parker, Norton, New

York - London 1967.

⁴ R. Arnheim, *La radio*, 1936, trad. it. Editori Riuniti, Roma 1987, p. 108.

⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁶ «Maledetta, l'avevo già prefigurata nei primi trenta *Cantos*», scrive Pound a Ronald Duncan il 31 marzo 1940, in una lettera dove, cosa volere di più, la radio viene definita «devii box» [ora in D. Paige (a cura di), *The Letters of Ezra Pound*, Harcourt, New York 1950, pp. 342-43]. «Come il mondo del giornalismo era onnipresente in *Ulisse*, - aggiunge Patrick Parrinder, - così *Finnegans Wake* è percorsa dalla nuova forma di comunicazione via radio» (*James Joyce*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. 231).

⁷ A. Grossman, *The Poetics of Union in Whitman and Lincoln*, in W. Benn Michaels, D.E. Pease (a cura di), *The American Renaissance Reconsidered*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1985, pp. 191-92.

⁸ *Ibid.*, pp. 193, 195.

⁹ L. Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, in Id., *Linguística y Historia Literaria*, Greidos, Madrid 1961, p. 297, 259 n.

¹⁰ A. de Tocqueville, *La democrazia in America*, 1835-40, trad. it. Utet, Torino 1973. Si tratta del sesto capitolo della quarta parte, «Quale tipo di despotismo debbano temere le nazioni democratiche».

¹¹ Conclusioni analoghe in Portelli, *Il testo e la voce* cit., pp. 136-37; e D. Simpson, *Destiny made manifest: the styles of Whitman's poetry*, in H. K. Bhabha (a cura di), *Nation and Narration*, London - New York 1990.

¹² E' per questo, credo, che *Bouvard e Pécuchet* ha due personaggi dal rilievo esattamente identico. Con un solo protagonista, si potrebbe associare la stupidità a una particolare posizione intellettuale; ma con i due *bonshommes* che si fanno paladini di concezioni opposte, la stupidità si affranca da ogni contenuto determinato, e si colloca a livello formale.

¹³ A. Quételet, *Physique sociale ou Essai sur le développement des facultés de l'homme*, 1835, Bruxelles - Paris - St. Petersburg 1869, Vol. I, pp. 149-50

¹⁴ Ne parla I. Hacking, *The Taming of Chance*, Cambridge

University Press, Cambridge 1990, pp. 182 sgg.

¹⁵ R. Descharmes, *Autour de «Bouvard et Pécuchet»*, Librairie de France, Paris 1921, p. 65.

¹⁶ René Descharmes che parla di *Bouvard e Pécuchet*? No, per l'appunto: I. Prigogine e I. Stengers sul secondo principio della termodinamica (*La nuova alleanza*, 1981, trad. it. Einaudi, Torino 1981, p. 132).

¹⁷ L'idea che il destino sia divenuto un fatto statistico sembra aver avuto molto seguito nella letteratura di lingua tedesca tra le due guerre. La vita di Franz Biberkopf (*Berlin Alexanderplatz*, 1928) si svolge ad esempio tra una miriade di piccole spinte e contropinte del tutto indipendenti dalla sua volontà: al punto che Biberkopf si convince che nulla fa mai una gran differenza in sé e per sé, e che tanto vale lasciarsi andare alla corrente. Qualcosa di simile in un romanzo oggi dimenticato, *Karl o il ventesimo secolo*, di R. Brunngraber, che riscosse nel 1933 un grande successo.

¹⁸ J.-P. Sartre, *L'idiot de la famille*, Gallimard, Paris 1971, p. 616. Il «Si» discende naturalmente dal «man» di Heidegger, ed è anch'esso (come il luogo comune di Flaubert e la media di Musil) il risultato di un processo entropico: «La medietà - un carattere esistenziale del Si - sorveglia ogni eccezione. Ogni primato è silenziosamente livellato» (M. Heidegger, *Essere e tempo*, 1927, trad. it. Utet, Torino 1969, p. 216).

¹⁹ R. Barthes, *Sur Racine*, 1958, trad. it. in Id., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1972, p. 169.

²⁰ K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, II, io. L'idiozia assassina per eccellenza, nella diagnosi di Kraus, è la metafora lessicalizzata (e dunque scema) dal significato violento (e dunque brutale): «come un incendio spinto dal vento», «ammutolare di colpo», «versare il sale sulle ferite», «ci si strappa di mano»... Per Kraus, questo miscuglio di banalità e violenza, di cui sono specialisti i giornali, è l'ideale per fare la guerra in tempo di democrazia.

²¹ A. Jolles, *Forme semplici*, 1930, trad. it. Mursia, Milano 1980, pp. 153, 147.

²² *Ibid.*, pp. 157-58.

²³ *Ibid.*, pp. 148, 158. «La chiacchiera - scrive Heidegger negli stessi anni di Jolles - è la possibilità di comprendere tutto senza alcuna appropriazione preliminare della cosa da

comprendere» (*Essere e tempo* cit., p. 271).

²⁴ E. Pound, *Ulysses*, in «The Dial», giugno 1922; ora in T. S. Eliot (a cura di), *The Literary Essays of Ezra Pound*, Faber & Faber, London 1954, p. 403.

²⁵ E come la democrazia, possiamo aggiungere, così il romanzo. Quel che *Moby Dick* e *Bouvard* hanno di polifonico, discende dalle loro componenti *epiche*: è un residuo di un'altra convenzione, che la voce romanzesca - il narratore di Melville, il discorso indiretto di Flaubert - sta pian piano livellando.

²⁶ La frase sulla noia e il terrore è del geologo Derek Ager; quanto all'applicazione degli equilibri punteggiati alla storia letteraria, ne ho discusso in *L'evoluzione letteraria* cit., e ho cercato di offrire un esempio concreto nel saggio «*Un' inutile nostalgia di me stesso*». *La crisi del Bildungsroman europeo, 1898-1914*, in «Nuova Corrente», 1990, n. 106.

Capitolo quarto

1. *Allegoria e modernità. I.*

«Chi non si è dato un po' da fare, e non ha avuto qualche esperienza, non caverà fuori nulla dal secondo *Faust*». Così Goethe, a Eckermann, nel febbraio del 1831: e a giudicare dai fraintendimenti che hanno accompagnato la ricezione del poema, fu una battuta davvero profetica. Ma fu anche una profezia un po' truccata, perché le difficoltà del *Faust* dipendono solo in piccola parte dalle esperienze del lettore - e molto, invece, dallo stesso Goethe, che optò qui, contrariamente al suo solito, per una struttura decisamente allegorica.

Ora, l'allegoria è una figura retorica particolare, che pone un problema di comprensione assai simile a quello del segno linguistico in quanto tale. In entrambi i casi abbiamo infatti un'entità linguistica a due facce (per il segno, significante-significato; per l'allegoria, significato letterale - significato allegorico), e un rapporto del tutto convenzionale tra i due diversi livelli. Dal significante «lupa», voglio dire, non c'è alcun modo di arrivare al significato che il termine possiede nella lingua italiana; e da questo significato letterale, a sua volta, non è possibile ricavare il significato allegorico del primo canto della *Commedia*. E' un rapporto convenzionale, e dunque c'è un solo modo di passare da un livello all'altro del segno: conoscere per intero il codice cui esso appartiene. «Darsi da fare», direbbe Goethe: studiare.

Studiare. Ed è proprio di qui, dalla natura convenzionale del segno allegorico, che prende avvio una delle più celebri controversie dell'estetica moderna: il contrasto - particolarmente aspro proprio nell'età di Goethe - tra

l'allegoria e il simbolo. In quanto convenzionale, l'allegoria acquista via via tutta una serie di connotazioni peggiorative: è una figura artificiale: meccanica: morta. L'uso strumentale del significato letterale (ridotto a mero significante del secondo livello di senso) viene visto come un'umiliazione della realtà sensibile, e dunque della stessa sfera estetica, a tutto vantaggio di un'astrazione sempre un po' pedantesca. E infine, misfatto che li riassume un po' tutti, l'allegoria è una forma tendenzialmente denotativa, o univoca: riduce la pluralità semantica della letteratura, e ci lascia la miseria di un solo significato autorizzato.

Si potrebbe continuare. Ma è una storia assai nota, e qui segnalerò piuttosto l'inversione di tendenza che si è verificata nel nostro secolo: dai solitari tentativi di Benjamin su Baudelaire e il *Trauerspiel*, alle riletture dell'antitesi simbolo/allegoria di De Man e Culler, fino ai recenti studi goethiani di Schlaffer e Kruse, il Novecento ha decisamente revocato la condanna dell'allegoria, e ha visto anzi in questa figura il segno di una particolare autoconsapevolezza della letteratura moderna. Sfidando una tenace tradizione critica, che vedeva la grandezza del *Faust* nella sua natura *non* allegorica, Schlaffer e Kruse hanno così completamente reimpostato i termini del problema: non solo l'allegoria è con ogni evidenza la chiave di volta del secondo *Faust* - ma è giusto che lo sia. Che Goethe rinunci ai propri convincimenti teorici (favorevoli al simbolo), è un segno della sua intelligenza storica: del suo aver capito che l'allegoria è *la figura poetica della modernità*. E più esattamente: della modernità *capitalistica*.

Sul finire del primo atto, scrive Kruse, l'episodio della carta moneta sottolinea appunto la natura segnica (convenzionale: allegorica) che avrà la nuova forma di ricchezza; e quanto a Schlaffer, la sua dettagliata lettura della mascherata allegorica come un grande mercato - dove tutto, persone comprese, è ormai offerto alla vendita - procede nella stessa direzione. Tra la forma interna dell'allegoria, e l'analisi marxiana della merce, prosegue poi Schlaffer, sviluppando delle intuizioni di Benjamin, esiste del resto un parallelismo strutturale. Al pari della merce, l'allegoria umanizza le cose (facendole muovere e parlare), e reifica per contro gli esseri umani. In entrambi i

casi, inoltre, una realtà astratta (il valore di scambio; il significato allegorico) subordina e quasi nasconde la realtà concreta del valore d'uso e del significato letterale. E ci sono poi, naturalmente, gli «spettri» e i «geroglifici sociali» del primo libro del *Capitale*; i «segreti», le «magie», i «feticci», gli oggetti «sensibilmente sovrasensibili»...

La «critica dell'economia politica», conclude Schlaffer, potrebbe dunque a buon diritto essere ribattezzata «critica del mondo allegorico». E ha ragione: sul piano delle corrispondenze semantiche, il parallelismo tra allegoria e forma di merce è davvero indiscutibile. Ma quando da questo si passa ai nessi causali, le cose cambiano. A leggere che l'allegoria funziona come la merce, infatti, viene voglia di ribattere: e perché non il contrario? Perché partire dalla merce di Marx per spiegare l'allegoria di Goethe - e non invece da questa per spiegare quella?

Per Schlaffer, la risposta sta nella priorità dei rapporti sociali rispetto alle forme simboliche: un'impostazione che, in generale, condivido anch'io. Ma in questo caso specifico, devo confessare che mi viene in mente uno scenario del tutto diverso: un economista che si è formato su Goethe (e su Hegel, che in tema di allegoria la pensa allo stesso modo di Goethe), il quale si accinge a stendere l'esposizione preliminare della sua teoria: esposizione filosofica, e anche un bel po' letteraria, dove egli vuol mettere in luce i tratti enigmatici e disumani dei nuovi rapporti sociali. Nulla di strano, dunque, che egli sia in cerca di un'immagine-guida, che riassume efficacemente la sua posizione; e nulla di strano che egli la trovi nel campo semantico « rovesciamento del mondo sensibile » che per l'estetica tedesca caratterizza appunto l'allegoria: campo «disponibile» (*Il capitale*, alla fin fine, è ben stato scritto mezzo secolo *dopo* il *Faust*), e per di più già orientato in senso polemico.

Del resto, quando Schlaffer sottolinea le corrispondenze davvero straordinarie tra le descrizioni dell'allegoria e quelle della merce - bene, si tratta di un ottimo argomento *contro* la sua stessa tesi. La costruzione di una forma estetica consona a nuovi rapporti sociali è un processo lungo, accidentato, dove entrano in gioco eredità culturali di ogni genere, e prendono piede i tentativi più assurdi: che Goethe trovi - e subito! - la

forma *perfettamente* appropriata alla realtà capitalistica è cosa talmente strana da apparire francamente incredibile. La perfezione si addice poco alla storia, e meno ancora al materialismo: se si tiene all'uno e all'altra, ogni volta che incontriamo qualcosa che le somiglia è più ragionevole pensare a un' *imitazione*, consapevole o meno, che non a un processo autonomo di duplicazione in sfere diverse.

Se questo è vero, allora il nesso causale istituito da Schlaffer si rovescia, e l'allegoria diventa l'*explicans* di un *explicandum* che, beninteso, non è l'esistenza delle merci, ma le formulazioni polemiche e paradossali dei primi capitoli del *Capitale*. Non appena si approfondisce un po' il discorso, del resto, il parallelo costruito da Schlaffer vacilla. Per Marx, ad esempio, le merci si possono scambiare perché sono qualitativamente diverse, e quantitativamente eguali: ma in campo semantico non c'è modo di riprodurre la distinzione tra quantità e qualità. Ancora, l'equivalenza tra le merci poggia per Marx sulle eguali quantità di lavoro in esse incorporato: ma di nuovo, l'idea di lavoro incorporato non ha nessun senso nell'ambito dell'allegoria. E se questo cade, cade anche la teoria del valore-lavoro, e del feticismo delle merci: viene cioè meno, giusta o sbagliata che sia, l'intera teoria marxiana: e restano, per l'appunto, solo le analogie di formulazione.

Per trovare un nesso tra allegoria e modernità dovremo dunque cambiare strada. E tanto vale affrontare subito la difficoltà principale dell'impresa.

2. «E dunque dovresti conoscerci ».

Accade con le allegorie, dicevo all'inizio di questo capitolo, come con ogni segno linguistico: e più esattamente, come con le parole di una lingua straniera. Dapprima, sono del tutto incomprensibili; e poi, trovato il codice, diventano perfettamente chiare. «Come per il *Flauto magico*, - dice Goethe a Eckermann nel gennaio del 1827, - il significato profondo [del *Faust*] non sfuggirà agli iniziati»: e il *Flauto*, con la sua antitesi senz'ombre tra la Notte e la Luce, è davvero un ottimo esempio di una figura che non ama le vie di mezzo.

Secca contrapposizione tra ignoranza e certezza, dunque: che la cosa venga poi vista come la morte dell'arte, o come la lucida presa d'atto della sua natura convenzionale, così stanno le cose per l'allegoria. Ma stanno così anche per il *Faust*? Non direi proprio. Anziché presentarci la netta alternativa di oscurità e chiarezza, il poema si colloca in una sorta di terra di nessuno, dove i significati figurali si accavallano l'uno sull'altro senza più alcun controllo. Vi accade, in grande, quel che avviene in forma concentrata nella mascherata allegorica della scena «Ampia sala». In principio, via via che le varie figure fanno il loro ingresso, un Araldo ne spiega il significato; e anzi, è lì a ribadire che l'allegoria esige, come dire, un'interpretazione ufficiale da parte di chi ne conosce il codice: «Quelle che vengono ora, non sapreste riconoscerle... » (v. 3345); «E un mostro: e tuttavia ve ne darò la chiave... » (v. 5398).

Sembra che tutto proceda come deve. Ma a un certo punto, le capacità esplicative dell'Araldo si inceppano:

Fantasmi aerei, temo,
entrano per le finestre,
e da spiriti e magie
non saprei come scamparvi.
Era già sospetto quel nano,
ma ecco, un fiume grandioso precipita.
Il significato delle figure
vorrei spiegarlo, è mio dovere.
Ma quel che comprendere non so
nemmeno so come chiarirlo. (vv. 5500-9).

Vorrei spiegarle, è mio dovere... Il responsabile di tanta perplessità, l'Adolescente Auriga, sfida l'Araldo:

Forza, Araldo! a tuo modo,
prima che voliamo via da voi,
tira fuori quello che siamo.
Perché noi siamo allegorie,
e dunque dovresti conoscerci. (vv. 5528-32).

E invece nulla. L'Araldo prova a seguire una via indiretta

(«Non saprei dire il tuo nome; I però potrei descriverti»: vv. 5533-34), ma è perfettamente inutile: tra significato letterale e significato allegorico, lo sappiamo, c'è un legame puramente convenzionale, e la descrizione dell'uno non offre alcun indizio sul contenuto dell'altro. Nello sprezzante congedo dell'Adolescente Auriga:

Certo, certo, maschere ne sai annunciare.
Ma non è compito di araldo di corte penetrare
sotto l'involucro l'essenza;
per questo, si esige una vista più acuta. (vv. 5606-9).

Tornerò tra poco su ciò che mette fuori gioco l'Araldo. Qui, diciamo intanto che la scena più programmaticamente allegorica del *Faust* si apre in un clima di totale fiducia nell'interpretazione univoca - e si chiude nella più totale perplessità. Che cosa succede, infatti, quando non si riesce a capire un'allegoria?

Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*:

[Al contrario del simbolo] l'allegoria non può essere certo opera del solo genio. Essa è fondata su una tradizione stabilita, e ha sempre un significato determinato, chiaramente spiegabile [...] anzi, sia come concetto che come pratica l'allegoria è sempre legata con una certa dogmatica¹.

L'allegoria è fondata su una tradizione, e ha dunque sempre un significato determinato... Dentro la tradizione, insomma, c'è la certezza, l'univocità del segno allegorico. Ma fuori? Che succede (ancora Gadamer) «nel XIX secolo», quando «il patrimonio mitologico-storico della tradizione non è più un possesso comunemente e indiscutibilmente condiviso»²? Come leggere quei segni che non costituiscono più un legame vivente con il passato, ma un repertorio sconcertante e remoto?

Per Gadamer, la risposta è semplice, e perfettamente logica. Quando la chiave dell'allegoria si perde, questa figura ammutolisce, e le subentrano i segni nuovi propugnati dall'estetica del simbolo. Ma può accadere, e in realtà è accaduto, anche l'esatto contrario:

Le numerose oscurità intorno alla connessione tra significato e segno [...] non intimidivano, bensì incoraggiavano a promuovere a simboli qualità sempre più remote dell'oggetto rappresentativo, allo scopo di superare, mediante sempre nuove escogitazioni, persino gli egizi. A ciò si aggiungeva la forza dogmatica dei significati tramandati dagli antichi, tanto che un'unica e medesima cosa può simboleggiare sia una virtù sia un vizio, e quindi, in definitiva, tutto³.

Escogitazioni senza vincoli e senza fine: incontriamo qui, chiosa Benjamin, le «antinomie dell'allegorico», dove «ogni personaggio, qualsivoglia cosa, qualsiasi situazione possono significarne un'altra qualsiasi»⁴. Altro che silenzio dell'allegoria, dunque. Spezzatasi la «tradizione stabilita» di Gadamer, i vecchi segni non tacciono affatto: semmai, parlano a voce ancora più alta. Si sono trasformati in altrettanti geroglifici, e sembrano dire all'interprete: qui c'è un segno, e c'è dunque di sicuro anche un significato: ma poiché la chiave è ormai perduta, sei libero di interpretarlo come vuoi. Situazione meravigliosa: certezza di senso - e totale libertà di scelta. E' una lingua magica, che pronuncia solo le parole desiderate da chi ascolta. «Quando nel 1822 Cham-pollion decifrò i geroglifici, - racconta Blumenberg, e la cosa non sorprende, - per lo spirito romantico fu quasi una delusione»⁵.

Un'unica e medesima cosa che può simboleggiare sia una virtù sia un vizio, e quindi in definitiva tutto. La soggettività moderna ha preso coraggio, e gioca senza timore con i segni della classicità. Secondo Blumenberg, è un'idea che dev'essersi presentata a Goethe fin dalla prima gioventù:

Il *Grundliches mythologisches Lexicon* (Completo lessico mitologico) di Benjamin Hederich, pubblicato nel 1724, era accessibile a Goethe [...]. L'articolo [su Prometeo] chiude, come tutti gli altri, riportando vari scioglimenti allegorici del mitologema, ma non senza rivolgere al lettore, nell'ultima frase, un incoraggiamento sorprendente dopo tanta pedante acribia: «Ognuno può farsi parecchie interpretazioni del genere». [...] Ci si può immaginare come Goethe, arrivato a

questa conclusione, debba essersi sentito chiamato personalmente in causa⁶.

Una reazione a catena di interpretazioni soggettive. Il libro di Blumenberg non sviluppa questa ipotesi in direzione del *Faust*; ma vi aveva già pensato, pochi mesi dopo la pubblicazione del poema, uno dei suoi prmissimi esegeti. Con una trovata davvero notevole, il *Commentar* di Loewe decide infatti di tagliare l'allegoria a metà: offre un puntiglioso glossario mitico-storico delle figure del *Faust* - ma non si arrischia minimamente a definirne il significato all'interno dell'opera. Mi limiterò al «significato letterale», avverte subito l'autore: perché è inevitabile, e anzi è bene, che quello allegorico si diversifichi poi «a seconda del livello di cultura di ogni lettore»⁷.

Un'allegoria diversificata, priva di univocità: *polisemica*. E' una situazione paradossale, in cui l'allegoria sembra avere come tradito la propria missione. E se c'è chi decide di lasciar perdere l'ermeneutica, e abbandonarsi felicemente «al momento pittorico della poesia [...] questo ornamento indicibilmente ricco, variopinto, sensibile»⁸, la reazione più diffusa è tuttavia diversa. In un misto di sconcerto e ammirazione, si riconosce che la polisemia del *Faust* finirà col generare - nella profetica immagine di un commentatore di metà secolo - un esercito sempre più sterminato di esegeti:

Se venti degli uomini più acuti scrivessero ognuno la sua interpretazione del secondo *Faust*, se ne troverebbero facilmente altri venti, ognuno dei quali porterebbe alla luce qualcosa cui nessuno dei primi venti aveva pensato⁹.

Venti interpretazioni; poi altre venti; poi... E molte di queste, diciamo la verità, davvero bizzarre. Ha ragione Jens Kruse, a definire la ricezione del poema di Goethe «una storia di fraintendimenti»¹⁰. Eppure, come dire, *i fraintendimenti si addicono al Faust*: anziché indebolirne l'efficacia, lo hanno circondato di un immenso alone semantico, facendone un'opera davvero unica nella storia della letteratura occidentale. Perché questa è appunto la grande invenzione di Goethe: aver costruito, col secondo *Faust*, un meccanismo che

permette di sbagliare. Un altro snodo analitico, e ne ripareremo.

3. Il segno impazzito.

Nel *Faust*, l'allegoria è un messaggio proveniente dall'antichità; dal mondo delle ombre. Per Hawthorne e Melville si tratta invece di una convenzione ancora ben viva nella cultura che li circonda, e le cui peripezie semantiche sono tutt'altro che indolori. Nella *Lettera scarlatta* e in *Moby Dick*, il passaggio dall'univoco al polisenso assume così l'aspetto di un vero e proprio salto d'epoca: che ha per protagonisti, contrariamente al solito, non tanto i personaggi, bensì i *segni* della narrazione.

Son cose note. All'inizio, la «A» di Hester Prynne è il segno di una condanna - e anzi, è la condanna stessa fatta segno. Nel secondo capitolo del libro, Hester può lasciare la prigione dalla pesante porta di quercia, che sorge sulla piazza del mercato, perché in realtà continua a portarsela appresso, appuntata sul petto: ed è una catena semiotica così pesante, quella lettera ricamata, che non c'è mai bisogno (neanche una volta, in tutto il romanzo!) di rendere esplicito il legame tra il significante «A» e il significato «adultera». Questa sì che è un'allegoria, viene da dire: un segno univoco, inflessibile, che definisce e incasella una volta per tutte.

Per una buona metà della storia, tutto concorre a irrigidire l'univocità del segno-prigione: le voci dei concittadini, e l'aspetto della piccola Pearl; le accuse esplicite, e gli sguardi casuali. Ma poi, poco a poco, un secondo livello semantico si affianca al primo. Pearl (come in seguito Queequeg), assume la forma interrogativa di un «geroglifico vivente». Le dicerie sulla lettera cominciano a complicarsi, e poi a contraddirsi. La «fantasia lussureggiante» del ricamo di Hester, inizialmente confinata al piano del significante, invade quello del significato. Infine, da elemento costitutivo della sfera pubblica, la lettera scarlatta si trasforma in una «leggenda» privata: stratificata, mutevole, diversa a seconda delle persone e dei luoghi - e che, in fondo, nessuno ha più interesse a controllare. E così, quella «A» comincia a voler dire abile; poi ammirevole;

poi angelo...

Da Adultera, ad Angelo. L'antitesi etica, qui, è così netta da riuscire indimenticabile; eppure, non è forse la cosa più importante. Al di là del capovolgimento dei valori, *La lettera scarlatta* indica infatti un processo meno vistoso, ma più nuovo, e potenzialmente molto più esplosivo: *una deriva semantica neutra del segno allegorico*, che non passa solo dall'univoco all'univoco di segno contrario (come nella peripezia della tragedia barocca), ma alla polisemia di tanti percorsi indipendenti, e in fondo equivalenti tra loro. E' una tendenza confermata, un anno più tardi, dal romanzo di Melville: dove Moby Dick, che è all'inizio «il male personificato», non diventa poi «il bene» (Adultera/Angelo), ma sparpaglia il suo significato nella nebulosa della «bianchezza della balena», o nelle riflessioni della cetologia, o infine, nelle letture centrifughe ed equivalenti del capitolo «Il doblone».

In Hawthorne e Melville, insomma, l'allegoria perde la sua univocità: l'allegoria «impazzisce», nella bella metafora di Marcello Pagnini, e dall'incontro di significati diversi nasce la grande, complessa poesia del Rinascimento Americano¹¹. Vero. Ma la vittoria della polisemia va anche al di là della letteratura. Quando il rapporto tra le parole e le cose si apre a così tante interpretazioni, vuol dire che qualcosa di importante sta sfuggendo al controllo dell'autorità. Grazie al medium proteiforme dell'oralità, scrive Alessandro Portelli¹², i segni si stanno affrancando dalla «tradizione stabilita» di Gadamer, e permettono a persone diverse di pensarla in modi diversi. Quando quella «A» può voler dire anche Abile, è nata la libertà d'opinione.

Il linguaggio si affranca dalla tradizione stabilita... Ci sarebbe, ben inteso, un modo ben più netto di tagliare questo legame:

«Non volgiamoci indietro, - rispose Hester Prynne -. Il passato è morto! Perché mai dovremmo pensarci proprio adesso? Guarda! Con questo gesto simbolico io lo disfo, e sarà come se non fosse mai esistito!»

Così dicendo, apri il fermaglio della lettera scarlatta, e,

strappandosela dal petto, la gettò lontana, tra le foglie secche...
(*La lettera scarlatta*, 18).

Seppellire i segni del passato tra le foglie secche. Ma arriva subito Pearl, e costringe la madre a raccogliere la lettera, e rimettersela al petto; e sebbene Hester decida all'istante di gettarla nell'oceano (la lettera, non la bambina), «che se la inghiotta per sempre» (*ibid.*, 19), pure, chissà perché, la cosa non avviene, e la «A» resta con lei fino alla morte (e oltre: verrà scolpita sulla sua pietra tombale). Ed è così anche in Melville: dove l'oceano si rifiuta una seconda volta di inghiottire allegorie, e Moby Dick resta in vita (tranne che nelle riduzioni per l'infanzia), a portare in giro per il mondo la sua enigmatica polisemia.

No, i vecchi segni non scompaiono: sdoppiano il proprio senso, lo tradiscono, lo deformano - ma non se ne vanno. Per quanto l'America sia libera dai «castelli in rovina» della poesia di Goethe, non riesce neanche lei a vivere indisturbata dai «ricordi inutili, e vane contese» del mondo passato. E' la forma più complessa e affascinante della contemporaneità del non-contemporaneo: quando il paradosso di Bloch penetra fin dentro la figuratività dell'opera, e fa convivere all'interno dello stesso segno *significati di epoche diverse*.

E qui, ancora una volta, emerge tutta la differenza tra le due grandi narrazioni dell'occidente moderno. Da una parte, il romanzo: che inventa un nuovo linguaggio. Dall'altra, l'epica: che compie invece *una nuova lettura di quello vecchio*. Nel primo caso, abbiamo la superiore compattezza di un mondo dove tutti parlano la stessa lingua, e vivono nella stessa epoca. Nel secondo, per converso, la peculiare *storicità* di un universo dove i fossili di età remote coesistono con le creature di mondi a venire. In questa vasta stratificazione simbolica, non c'è traccia di quella grande invenzione romanzesca che è il «presente»: il breve giro di tempo - un anno, una gioventù, una generazione - che reca in sé un intero destino. Nell'epos, in realtà, il presente non esiste. *Alles Vergängliche I Ist nur ein Gleichnis*, recitano gli ultimi versi del *Faust*: «Tutto quel che è passeggero. E' solo un'allegoria»: una figura, un ponte incerto gettato tra passato e futuro; tra Elena, e l'Olanda; tra le Madri, e Homunculus. E' già la grande polarità modernista di

Arcaismo e Utopia: e per l'oggi, nulla.

4. *Allegoria e modernità. II.*

Allegoria impazzita, abbiamo detto. Un difetto? No, questa fonte di continui fraintendimenti non indica una debolezza del *Faust* o di *Moby Dick*. E' semmai la spia di una vicenda a prima vista davvero incredibile: di una civiltà che si è riconosciuta nelle opere mondo per due ragioni esattamente opposte. Vi si è riconosciuta una prima volta perché esse si presentano come grandi allegorie, e promettono dunque la rivelazione che è del testo sacro: la certezza che affonda le sue radici nella tradizione stabilita del più lontano passato. Ma vi si è poi riconosciuta una seconda volta - con conseguenze ancor più durature - per la polisemia illimitata che apre questi testi a innumerevoli interpretazioni future, e ne fa dunque le prime opere aperte dell'Occidente moderno. In una divisione del lavoro di straordinaria efficacia, il testo sacro sovrasta il lettore, e lo rassicura: mentre l'opera aperta lo libera, e gli concede, come il doblone di Melville, di «specchiarsi nei misteri del proprio Sé».

Siamo così tornati, per tutt'altra via, alle questioni trattate nel terzo capitolo, in tema di polifonia. Ma c'è un problema. Mentre la storia della polifonia era segnata da una progressiva *riduzione* del procedimento, nel caso dell'allegoria assistiamo invece all'*aumento* della polisemia. Le opere mondo sembrano dunque inviarci due segnali contraddittori. O mi sono sbagliato, o devo spiegare il perché.

Diciamo allora, per cominciare, che polifonia e polisemia non sono la stessa cosa. La prima si costruisce da sé i segni di cui ha bisogno; l'altra, invece, può manifestarsi solo a partire da un segno già esistente -Auriga, lettera ricamata, balena, o quello che sia. «Ecco un'altra interpretazione ancora, - ci dice Melville nel "Doblone": - ma il testo resta uno». *Another rendering, but still one text*. La libertà semantica dell'allegoria può essere molto ampia: ma trova pur sempre un limite nel fatto (che tornerà con effetto folgorante in Franz Kafka) che il

suo punto di partenza è uno, e immutabile. Ed è per questo, credo, che l'allegoria non subisce la «riduzione» che era toccata in sorte alla polifonia: non ce n'è bisogno, perché l'allegoria porta *dentro di sé* il meccanismo che la tiene sotto controllo. Può esser lasciata più libera della polifonia - perché è per sua natura *meno libera*.

Sarà forse, questa duplicità retorica, il segno di un'analogia duplicità dei rapporti sociali? Karl Mannheim:

La moderna società economica (appunto perché gli obblighi imposti dall'economia penetrano sempre più nelle singole attività dell'agire quotidiano) «si può permettere» di lasciare una sempre maggiore libertà alle «ideologie»¹³.

L'intransigenza simbolica, prosegue Mannheim, è tipica delle società economicamente fragili: che si «tengono insieme» con l'ortodossia, e devono dunque reprimere l'autonomia della sfera culturale. Ma una volta istituito il muto vincolo dell'economia capitalistica (il doblone...), le catene ideologiche possono sciogliersi, e la società può aprirsi alle opzioni simboliche più diverse. E' diventata *più forte*: e può dunque essere anche *più libera*¹⁴. L'allegoria, che reca dentro di sé questo miscuglio di vincolo e libertà, è la figura che meglio rappresenta tale stato di cose, e che apre dunque la strada a ogni altra forma di polisemia. Essa annuncia l'arte del Novecento di cui parlerà Edgar Wind: la «splendida superfluità [che] è ormai bene accetta, perché ha perso il suo pungiglione»¹⁵. E il segno di una sfera culturale «neutralizzata»: dove tutto è possibile - *polisemia, polifonia* - perché nulla ha più importanza¹⁶.

Obblighi imposti dall'economia, dunque; e libertà delle ideologie. Ora, c'è un oggetto, un oggetto molto particolare, che condensa in sé la formula di Mannheim, con tutti i suoi paradossi: il denaro. Per un verso, nel mondo borghese, il denaro è davvero «obbligatorio»: «è il vincolo che mi unisce alla vita *umana*, - scrive il giovane Marx: - che unisce a me la società, che mi collega con la natura e con gli uomini»¹⁷. Poiché però il denaro « si scambia non con determinate qualità, né con una cosa determinata [...] ma con l'intero mondo oggettivo, umano e naturale»¹⁸, i contenuti concreti

che esso assume restano del tutto impregiudicati: aperti alla volontà, al desiderio, al capriccio di ogni singolo individuo.

Obblighi imposti dal denaro, insomma; e libertà del suo uso. E' il paradosso del «mondo dualistico» di Ernest Gellner, che incontreremo nell' *Ulisse*. Ed era già la stranezza dell' «allegoria impazzita» (obbligatorietà del segno tramandato: libertà della sua interpretazione), e del secondo *Faust*. In Goethe, anzi, la vecchia decifrazione allegorica dell'Araldo si inceppa appunto davanti a Pluto, il dio della Ricchezza. Ricchezza sfarzosa, in principio: collane, gioielli, preziosi. Poi, ricchezza come oro. Infine - ma i passaggi sono tutti rapidissimi - ricchezza come cartamoneta. E' una girandola di segni e metamorfosi che l'Araldo non comprende, e che nel mondo tardo-feudale dell'impero, come è da aspettarsi, produce conflitto e disgregazione. Ma nel ramo centrale dell'intreccio, la ricchezza che attende di essere investita diventa viceversa una potenza creativa: spinge «la fantasia al suo volo più alto», spiega Faust all'imperatore, e incute «fiducia illimitata in ciò che è senza limiti» (vv. 6115, 6118). E poco dopo, rivolgendosi a Mefisto:

Non hai riflettuto, compare,
dove le arti tue ci portano:
l'abbiamo fatto ricco, l'imperatore,
e adesso ci tocca divertirlo. (vv. 6189-92).

E adesso ci tocca divertirlo... È il capriccio di un sovrano che ha finalmente quattro soldi da spendere? Sì, ma il capriccio si chiama Elena di Grecia: e condurrà Faust alle Madri, alla «Notte Classica di Valpurga», a Elena, a Euforione... Si sarebbe mai messa in moto, la macchina senza limiti del secondo *Faust*, senza quei primi biglietti di banca?

5. «Le forme infinite però non esistono... »

Quanto più la letteratura è superflua ai fini della coesione sociale -suona la tesi del paragrafo precedente - tanto più libera diventa la sua forma, e la sua interpretazione. Tramonta

il testo sacro: il libro che deve tenere unita la società, ed esige perciò un'interpretazione univoca. Nasce l'opera mondo: che non ha responsabilità «politiche», e permette dunque il moltiplicarsi delle letture¹⁹. Beninteso, la letteratura stava scivolando da tempo verso la periferia del sistema culturale. Ma la *Wirkungsgeschichte* del *Faust* - dove l'eccezionale prestigio dell'opera si accompagna alle elucubrazioni più inverosimili - conferisce a tale mutamento il sapore dell'ineluttabile. Nelle parole del *Commentar* di Loewe, ognuno troverà nel poema una verità diversa; *e tutte andranno bene*. E da questa polverizzazione del pubblico dell'opera mondo partirò per tirare qualche conclusione provvisoria.

La prima scena del primo *Faust*, il «Prologo in teatro», è dedicata quasi per intero a una discussione tra il Poeta e il Direttore sulla natura del pubblico moderno. «Ah, non parlarmi di quella folla così eterogenea, - esclama subito il Poeta, - Che al solo vederla, lo spirito fugge via» (vv. 59-60). Il pubblico di massa, che «fa a spintoni davanti alla cassa» con un «odioso strepito confuso» è l'esatto opposto della sua arte: un'accozzaglia di impulsi casuali, laddove quella è unità, «consonanza che viene dall'anima». Il Direttore ascolta, ma poi cerca di sdrammatizzare:

Che gli passino davanti agli occhi molte cose,
che la folla se ne possa restare a bocca aperta,
e allora avrete il massimo successo,
sarete adoratissimo.

Alla massa va bene soltanto una massa di roba:
chiunque, alla fine, qualcosa per sé ce la trova.

Chi dà molto, dà qualcosa per tutti
e ognuno esce di qui soddisfatto.

Vuol dare un pezzo? lo dia in pezzi, subito!

Le riesce di sicuro, un intruglio del genere.

Facile a escogitare, facile a servire.

Perché dargli un tutto unitario?

Tanto il pubblico glielo mette in briciole. (vv. 91-103).

Il Poeta, naturalmente, non tollera tali consigli: e in questo, come nell'atteggiamento generale verso la folla, è assai vicino

alla voce che parla nella «Dedica» del *Faust*²⁰ - e quindi, si aggiunge di solito, allo stesso Goethe. Sarà. Però, il Goethe che scrive il *Faust* è d'accordo col Direttore. Si rileggano quei suggerimenti: molte cose, e tali da sbalordire; registri diseguali, per gusti diversi; una struttura episodica, dove ognuno trovi qualcosa per sé; un'opera che non può essere un tutto organico, e che infatti anche il più scrupoloso dei registi è costretto a fare a pezzi...

Era un modo ironico di prepararci al secondo *Faust*, quello di farlo annunciare da un piccolo capitalista delle lettere? Ipotesi deliziosa, ma implausibile. Nel 1798, quando stende il «Prologo in teatro», Goethe non ha idea di quel che succederà al *Faust*, ed è dunque assai più probabile che il Direttore sia lì per dar voce a quella tendenza verso l'atomizzazione sociale che - dalla rivoluzione francese in avanti - costituisce una delle grandi preoccupazioni di Goethe. Eppure, resta il fatto che l'autore del secondo *Faust* segue questi consigli a prima vista spregevoli. Che cosa è dunque successo?

E' successo quel che abbiamo ormai incontrato più di una volta in sede analitica: che le componenti fondamentali dell'epica moderna non emergono come *novità desiderabili*, bensì come *problemi da risolvere*. L'eroe ricettivo-universale fa la sua comparsa come un chiacchierone un po' ozioso; la polifonia, come baccano infernale; la trama episodica, come sfasciarsi dell'azione; l'allegoria, come incomprendibile retaggio del passato. E ora, la struttura d'insieme del *Faust* si annuncia in una poetica di ispirazione mercantile, che ne pone in primo piano la natura meccanica. Sono le tracce visibili dell'evoluzione letteraria, ho detto più volte: i segni di un processo storico, vincolato, che deve accettare i materiali che gli capitano fra le mani, e cercare di trarne il miglior partito possibile. E c'è anche la cattiva stella di una forma ereditata, che si ostina a esistere in dissidio con i suoi tempi, e si trova così a lavorare in una situazione singolarmente ostica. E infatti, la struttura complessiva dell'opera mondo è un eccellente esempio di una difficoltà che due secoli di lavoro non sono ancora ri

usciti a superare del tutto.

Torniamo un attimo al «Prologo in teatro». Da una parte, il

Poeta: portavoce dell'opera come «ein Ganzes», un tutto unitario. Dall'altra, il Direttore; sostenitore dell'opera «in Stiicken», in pezzi. Forma organica contro costruzione meccanica, come si comincia a dire tra Sette e Ottocento: e il *Faust* (e *Moby Dick*, e *Bouvard e Pécuchet*), via via che procede, inclina sempre più chiaramente verso il meccanico. Lo spunto iniziale si dissecca e si perde; le nuove parti si assommano senza legarsi l'una all'altra. A livello tematico, l'elemento naturale dilegua, e sulla scena si accalcano forme morte, artificiali, museali. Figure, direbbe Spengler, da *Zivilisation*:

La *Zivilisation* è il destino inevitabile della *Kultur* [...] Le *Zivilisationen* sono quanto di più esteriore e artificiale possa creare l'umanità nel suo sviluppo. Sono una conclusione, il divenuto che segue al divenire, la morte che segue la vita, la rigidità che segue l'espansione [...] Sono una fine irrevocabile, e che viene raggiunta ogni volta per una necessità storica interiore²¹.

La morte che segue la vita... Ma è una morte imbalsamata, che antiquari ingegnosi trasformano in un balletto di spettri:

Questa fine è un tramonto che si riflette entro forme ravvivate per un attimo da pedanti o da eclettici - si che il mondo dell'arte risulta dominato da una mezza serietà, da una genuinità alquanto dubbia. Ecco la nostra condizione, oggi: giochiamo ad un gioco noioso, con forme morte, per tenere in vita l'illusione di un'arte viva²².

Ci sono tutte, le accuse rivolte al *Faust*, e poi a *Moby Dick*, *Bouvard e Pécuchet*, *Ulisse*, i *Cantos*, *La terra desolata*: pedanteria, eclettismo, gioco noioso, forme morte, poca serietà, artificio, esteriorità... Tutto vero, a parer mio. Non è nell'analisi che Spengler sbaglia: non è nella fenomenologia della forma meccanica. Su questo piano sbaglia immensamente di più chi vuole dimostrare a tutti i costi che *Faust* non è allegorico, *Bouvard* non è noioso, *Ulisse* non è poco serio, o *Moby Dick* non è disomogeneo. Figuriamoci.

«Non si toglie nulla al romanzo di Melville, - ha scritto Richard Chase, - se si ammette che è “costruito”, e “tenuto

insieme”». Giusto, invece di perder tempo a negare l’evidenza, molto meglio accettare la forma meccanica come un dato di fatto, e vedere piuttosto quanto essa abbia di promettente, e di liberatorio persino. Edgar Morin:

E' interessante che un sistema sia nel contempo qualcosa di più e qualcosa di meno di quella che potrebbe venir definita come la somma delle sue parti. In che senso è qualcosa di meno? Nel senso che l’organizzazione impone dei vincoli che inibiscono tante potenzialità che si trovano nelle varie parti. E questo accade in tutte le organizzazioni, comprese le organizzazioni sociali²³.

L’organizzazione impone dei vincoli: e così la forma organica. Quella meccanica invece, con le sue parti costruite una alla volta, come gli atti del *Faust*, o i capitoli di *Bouvard* e dell’*Ulisse*, lascia più libertà -più spazio all’esperimento. Scrive Staiger:

Da un organismo non si possono tagliare via grossi pezzi senza mettere in pericolo la vita del tutto. L’*Iliade* tuttavia potrebbe essere ridotta alla metà o addirittura a un terzo senza che nessuno, che non conosca il resto, se ne accorga²⁴.

Una forma che è libera di tagliare. E soprattutto: che è libera di aggiungere. Di aggiungere una sezione in cui si esperimenti con la polifonia; poi un’altra, che parli del denaro e dell’allegoria; poi un’altra, sulla crescita del sistema-mondo... «E voi dategli di più, sempre di più», diceva il Direttore del «Prologo». E Staiger:

Il principio compositivo veramente epico è l’addizione semplice. In piccolo come in grande vengono messe insieme parti autonome²⁵.

All’insegna dell’addizionalità, - aggiunge Daniel Madelenat, - (addizionalità dei versi, degli episodi, dei temi) la monumentalità dello spazio epico rivela la sua fecondità: grazie al *collage*, al montaggio, o alla giustapposizione, esso si apre a una crescita continua²⁶.

Una forma in crescita continua: che «non deve escludere alcunché - Ezra Pound - soltanto perché “non c’entra” »²⁷. Una forma pronta «a dilatarsi per secoli, come un pitone dopo il pasto» (Frye), e a diventare così l’«insieme incommensurabile» di cui parla Goethe un anno prima di morire. Tutte definizioni dettate dall’orgoglio per una forma che osa rivaleggiare in ampiezza col mondo intero. Ma dopo i dodicimila versi del *Faust*, la cetologia di Melville, e le avventure sempre uguali di *Bouvard e Pécuchet*, sulla tecnica dell’addizione cominciano anche a circolare delle riserve:

Queste opere sono prive di forma, perché il loro autore avrebbe potuto portarle avanti all’infinito, e la sua morte avrebbe avuto per loro il significato di un’interruzione, non di una conclusione. Queste opere sono prive di forma, perché sono estensibili all’infinito; le forme infinite però non esistono²⁸.

È il gelido, geniale atto d’accusa stilato dal giovane Lukàcs: dove il sarcasmo sulla mancanza di forma dei generi epici (questione che, di lì a qualche anno, dominerà la *Teoria del romanzo*) si affianca al sospetto verso il modernismo, da cui Lukàcs non si libererà mai. Le forme infinite non esistono:

- Dimenticate che i due libri, nella forma attuale, sono dei frammenti. Chissà dove sarebbe giunto Sterne col romanzo di Zio Toby e della Vedova Wadmann, se fosse vissuto così a lungo per poterlo portare a termine.

- Così a lungo non avrebbe mai potuto vivere²⁹.

Così a lungo... È la sorpresa sincera del vecchio Goethe, che mai si sarebbe aspettato di concludere il *Faust*³⁰ ; le morti di Flaubert e Musil, che troncano *Bouvard e Pécuchet* e *L'uomo senza qualità*. Tra il breve corso dell’esistenza individuale, e la crescita continua della totalità sociale, il gioco è diventato impari: l’addizionalità della forma meccanica cerca in qualche modo di farvi fronte, ma gareggiare in estensione col mondo, alla lunga, non ha senso. Si deve reimparare «a concepire un insieme», scrive Lukàcs; e così Edgar Morin:

Al contempo, il tutto organizzato è qualcosa di più della somma delle parti, perché fa emergere qualità che senza una tale organizzazione non esisterebbero. Sono qualità emergenti, nel senso che sono constatabili empiricamente, ma non sono deducibili logicamente. Tali qualità emergenti esercitano delle retroazioni sul livello delle parti, e possono stimolare queste ultime a esprimere le loro potenzialità³¹.

Il tutto organizzato: questo il compito, dunque. Ma come invertire la tendenza? Come trasformare una forma paratattica in una letteratura della complessità? Sembra un problema irresolubile, e infatti non fu uno scrittore che riuscì a risolverlo.

Note

¹ H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, 1960, trad. it. Bompiani, Milano 1983, p. 108.

² *Ibid.*, p. 167.

³ Giehlow, *Die Hyeroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, citato da W. Benjamin nelle *Origini del dramma barocco tedesco*, 1928, trad. it. Einaudi, Torino 1971, p. 184.

⁴ *Ibid.*

⁵ H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, 1981, trad. it. il Mulino, Bologna 1984, p. 273. Qualche decennio più tardi, Melville e Hawthorne ancora insistono nelle interpretazioni «simboliche» dei geroglifici che Champollion aveva privato di ogni fondamento: «Per loro, l'ambiguità era l'aspetto essenziale dei geroglifici, l'equivalente linguistico di un mondo enigmatico, la cui forma era così varia da permettere qualsivoglia interpretazione [...] Per Hawthorne e Melville, la lettura scientifica di Champollion non toglieva né valore né significato a quattro secoli di interpretazioni metafisiche dei geroglifici». J. T. Irwin, *American Hieroglyphics*, 1980, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1983, p. 239: «Come può l'illetterato Ishmael - leggiamo nel capitolo "La prateria" -

sperare di leggere il tremendo caldaico della fronte del capodoglio? Io non faccio che mettervela innanzi, questa fronte. Voi leggetela, se potete». *Read it, if you can*. Suona come una sfida: e lo è, se il lettore aspira a un significato certo. Ma se si accontenta di un senso «soggettivo», allora il caldaico del mondo naturale non è tremendo per la sua impenetrabilità - ma per quanto sono numerosi i significati che gli si possono attribuire. E infatti Ishmael, per quanto «illetterato», quando si tratta di leggere non si tira mai indietro.

⁶ H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, 1979, trad. it. il Mulino, Bologna 1991, pp. 483-84.

⁷ Loewe, *Commentar zum zweiten Theile des Goethe sehen Faust* cit., pp. 2-3.

⁸ Weisse, *Kritik und Erläuterung des Goethe'sehen Faust* cit., p. 74. Nel 1844, l'estensore di un commento indirizzato alle signore ammetterà candidamente di non possedere le conoscenze mitologiche necessarie a comprendere la «Notte Classica di Valpurga»: «Per quel che riguarda questa parte della poesia, posso dunque solo consigliare di gustare ciò che ci parla direttamente grazie alla sua freschezza poetica... » (von Sallet, *Zur Erläuterung des zweiten Theiles vom Goethe'sehen Faust. Für Frauen geschrieben* cit., p. 19).

⁹ A. Schnetger, *Der Zweite Theildes Goethe'sehen Faust*, F. Manke, Jena 1858, p. x.

¹⁰ Kruse, *Die Tanz der Zeichen* cit., pp. 1-2.

¹¹ M. Pagnini, *Struttura semantica del grande simbolismo americano*, in Id., *Critica della funzionalità*, Einaudi, Torino 1970, pp. 192 sgg.

¹² Portelli, *Il testo e la voce* cit., pp. 42-52.

¹³ K. Mannheim, *Essenza e significato dell'ambizione economica*, 1930, trad. it. in Id., *Sociologia della conoscenza*, Dedalo, Bari 1974, p. 286.

¹⁴ Che il rafforzamento del capitalismo non implichi un «allineamento» della sfera culturale, ma esattamente l'opposto, è cosa che la critica marxista, per amore di totalità, si è spesso ostinata a negare. Per citare solo i migliori: «Nello stadio attuale l'artista ha una libertà assai minore di quanto Hegel potesse pensare all'inizio dell'era liberale» (T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, 1949, trad. it. Einaudi, Torino 1959, p. 23). «Oggi dobbiamo chiederci se la logica del tardo

capitalismo non abbia appunto distrutto la “semiautonomia” della sfera culturale» (F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, in «New Left Review», 146, 1984, p. 87). «Il capitalismo del Novecento ha “riunificato” economia e cultura sussumendo la sfera culturale sotto quella economica» (A. Huyssen, *After the Great Divide*, Indiana University Press, Bloomington 1986, p. 21).

¹⁵ E. Wind, *Arte e anarchia*, 1963, trad. it. Adelphi, Milano 1986, p. 30.

¹⁶ «Il razionalismo del xviii secolo - scrive Henry Kamen - sosteneva la tolleranza non perché essa fosse essenziale alla religione, ma perché la religione stessa era inessenziale» (*Nascita della tolleranza*, 1967, trad. it. Il Saggiatore, Milano 1967, p. 24). «L'intolleranza - osserva per parte sua John Stuart Mill - è così connaturata all'umanità, in tutto ciò cui essa tiene veramente, che la libertà di culto non si è potuta davvero realizzare che là dove l'indifferenza religiosa ha fatto pesare la propria influenza» (*On Liberty*, 1859, Collins, Glasgow 1962, p. 133).

¹⁷ K. Marx, *Denaro*, in Id., *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. it. Einaudi, Torino 1968, p. 154.

¹⁸ *Ibid.*, p. 156.

¹⁹ Sia chiaro, l'essenziale non è che un testo sia «sacro» nel senso della dogmatica religiosa, ma che abbia una funzione socialmente decisiva. Il *Trattato Teologico-Politico* di Spinoza, ad esempio, muove dal presupposto che la legge civile sia molto più necessaria della Scrittura alla stabilità dello Stato moderno: ne consegue che la legge esige un'interpretazione certa (da «testo sacro»), mentre la Scrittura viene «neutralizzata», e si apre alla libera interpretazione individuale.

²⁰ «Non udranno i miei canti a venire I le anime, cui i primi cantai; I è dissolta la folla degli amici, I l'eco prima, ahì, perduta. I Il mio compianto suona a ignota moltitudine, I anche il suo plauso mi pesa sul cuore, I e quanti un giorno furono felici dei miei versi, I se pure vivi, errano per il mondo dispersi» (vv. 17-24).

²¹ O. Spengler, *Il tramonto dell Occidente*, 1918, trad. inglese Allen & Unwin, London 1926, pp. 31-32.

²² *Ibid.*, p. 207.

^{2J} E. Morin, *Le vie della complessità*, in G. Bocchi e M. Ceruti (a cura di), *La sfida della complessità*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 51.

²⁴ Staiger, *Fondamenti della poetica* cit., p. 86.

²⁵ *Ibid.*, p. 87.

²⁶ D. Madelenat, *L'épopée*, Presses Universitaires Françaises, Paris 1986, p. 72. Sull'epica come «aggregato enciclopedico», con l'accento sul primo termine, vedi anche Frye, *Anatomia della critica* cit., pp. 75-82.

²⁷ La frase è riportata da H. N. Schneidau, *Pound's Poetics of Loss*, in F. A. Bell (a cura di), *Ezra Pound: Tactics for Reading*, Barnes & Noble, London-Totowa 1982, pp. 110-11.

²⁸ G. Lukács, *Ricchezza, caos e forme. Un dialogo su Lawrence Sterne*, in Id., *L'anima e le forme*, 1911, trad. it. Sugar, Milano 1963, p. 285.

²⁹ *Ibid.*, p. 276.

³⁰ «Niente più potrà distrarmi dal *Faust*, - dichiara a Eckermann il 24 gennaio del 1830: - perché sarebbe davvero ben strano che io riesca a finirlo, eppure ormai è possibile».

³¹ Morin, *Le vie della complessità* cit., p. 51.

Transizione

«L'anello del Nibelungo»

Capitolo quinto

1. «*Bevi, eroe, che il passato non ti sfugga*».

Cominciamo da una stranezza. George Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite*:

Una delle prime cose che un drammaturgo deve imparare è che i personaggi non possono passare il secondo atto a raccontare per filo e per segno ciò che il pubblico ha già visto nel corso del primo. Per un drammaturgo appena un po' esperto, è sbalorditivo fino a qual punto Wagner abbia trasgredito questa regola per amore dei suoi temi. Quanto a Sigfrido, egli eredita da Wotan una mania autobiografica che gli fa infliggere a chiunque capiti a tiro la storia di Mime e del drago - benché il pubblico abbia passato un'intera serata a seguire la vicenda in questione. Hagen racconta a sua volta la storia a Gunther; subito dopo lo spettro di Alberico la racconta daccapo a Hagen; Sigfrido la racconta alle Figlie del Reno, che se ne scappano via, e poi ricomincia con i suoi compagni di caccia, finché quelli non lo ammazzano¹.

I racconti dell'*Anello* come un'indecorosa zavorra: Shaw ha perfettamente ragione, a irridere la legnosità del Wagner drammaturgo. Ma è poi altrettanto certo che *L'anello* sia innanzitutto *un dramma*? Thomas Mann:

Wagner odiava le esigenze culturali. Non era uomo da porne. Quando si metteva ad un'opera, tutto il mondo cominciava con quella, e nessuno aveva bisogno di sapere qualcosa per capire².

Il mondo che comincia ogni volta da capo. È questo,

aggiunge Mann, il «radicalismo epico» di Wagner: che dall'originaria *Morte di Sigfrido* lo fa risalire indietro, alla giovinezza dell'eroe; poi ancora più indietro, all'incontro dei suoi genitori; e infine, all'antefatto remoto dell'Oro del *Reno*. Come già nel secondo Faust, il nucleo tragico originario si dilata in una costruzione gigantesca: e in tale nuovo contesto, la mania autobiografica degli eroi wagneriani non stona per nulla. «Essenza della poesia epica», ha scritto infatti Staiger, è la «presentazione»: alla lettera, «rendere presente» ciò che è passato. Metterci «di fronte» a esso, e «rallegrarsi dell'atto del riconoscere»:

Il centro dell'esistenza sta nelle profondità del passato, e non viene tralasciata nessuna occasione per scandagliare queste profondità. Se in Omero [ma anche in Wagner!] gli uomini si sfidano a duello, ecco che chiedono nome e provenienza, e l'interrogato racconta la storia della propria stirpe, indietro fino ai progenitori più antichi, o addirittura fino al dio da cui ha origine. [...] Poiché questo è il merito della commemorazione epica: vincere l'incombente fugacità degli uomini e delle cose³.

Vincere la fugacità degli uomini e delle cose: si pensi all'intreccio dell' *Anello*, e si capirà il valore del ricordo nel mondo di Wagner. Tutto passa, qui: la fede degli amanti, e la forza degli eroi; la stirpe dei giganti, quella dei Nibelunghi, quella degli dei. Le spade si trovano e si spezzano, si temprano e si perdono; cadono le foglie dal frassino del mondo, sfiorisce la giovinezza eterna degli dei... Bene: il racconto tanto deriso da Shaw soccorre questo mondo che sta morendo, e ne è, assai più di Sigfrido, il protagonista segreto. La morte del giovane eroe, significativamente intrecciata a un filtro del ricordo - «Bevi, eroe, dal mio corno: I delle spezie vi ho versato I che ti risvegliano il ricordo I affinché il passato non ti sfugga» - si che, di fatto, Sigfrido viene ucciso *dal suo stesso racconto*, è come la miniatura del rapporto tra i due. E quando Sigfrido, agonizzante, rivede il sorriso e gli occhi di Brunilde, *e parla di sé in terza persona*⁴, la grammatica stessa si inchina al nuovo signore: la logica del racconto è così forte, che ha cancellato la coscienza del sé.

Il racconto come una forza che «salva» il mondo. In che senso? Nel solo possibile, vista la cupa atmosfera dell'*Anello*: rendendolo indimenticabile. Tenere in vita Sigfrido, fermare il crepuscolo, domare il conflitto tra le razze che disgrega l'universo wagneriano: nulla di questo è possibile. Ma il racconto può far sì che non se ne perda la memoria: e soprattutto, può presentare ancora il mondo *come un tutto*. Ne mette in evidenza i nessi causali, e le interrelazioni segrete. Gli restituisce unità, se non altro nell'immaginazione.

E' la grande virata verso la *concentrazione* impressa dall'*Anello* all'epica moderna. Concentrazione spaziale, in primo luogo. C'è in Wagner, fin dall'*Olandese volante*, un continuo alludere a spazi sterminati, a viaggi senza fine e senza meta. Ma la realtà delle cose è diversa. «Ein fremder Mann! », uno straniero, esclama Siglinde alla vista di Sigmund: ma no, quell'uomo che sembra giunto per caso alla sua capanna è in realtà il fratello atteso da sempre. Alla fine della *Valchiria*, dovendo sottrarre Siglinde alla vendetta di Wotan, Brunilde la nasconde nella stessa selva che già racchiude il Gigante e il Drago, l'*Anello* e il Nibelungo. « Sono a casa mia nella lontananza », dichiara a sua volta Sigfrido all'inizio della terza parte del ciclo: «Via dalla selva I nel mondo uscire I e non tornare mai più! » (*Sigfrido*, 1,1): ma poi parte per un vero e proprio pellegrinaggio di destino nei luoghi delle opere precedenti. Nel *Crepuscolo*, finirà diritto da quell'unica persona che ancora pensa all'*anello*.

E' la prima delle tante duplicità dell'universo wagneriano: un mondo grande - e insieme piccolo. Grande: cinque, sei razze diverse, disperse per i quattro elementi, separate da veri e propri abissi. Piccolo: perché poi, a guardar bene, i luoghi significativi dell'*Anello* sono sì e no una decina, e attraggono i (pochi) personaggi importanti con la forza di una calamita. E' un intreccio che sembra un *maelstrom*: tutto vi ruota in cerchi sempre più stretti, sempre più fondi e privi di speranza verso - un minuscolo cerchio di metallo. Qui non c'è davvero spazio per la digressione goethiana, e anzi: quanto più sembra lontana la presa del destino, tanto più essa è sicura. La vicenda dei Velsunghi, che sembra fare del tutto parte a sé, riconduce viceversa inesorabilmente all'*anello*; e così Sigfrido: «il più libero» degli eroi - ma anche il pre-destinato, che stringerà una

volta per tutte le maglie della tetralogia.

Ma che intreccio è dunque mai questo? Dopo le prime scene dell'*Oro del Reno*, ha scritto Francesco Orlando,

non succede in sostanza più niente sino alla fine del lungo ciclo. Non si assiste se non a ripercussioni, o ripetizioni, o vani conati di abolizione, della sola cosa già veramente successa⁵.

Vero: nel piano generale dell'opera, tutta la *Valchiria*, tutto il *Sigfrido*, e mezzo *Crepuscolo* servono in fondo a un'unica «mossa» d'intreccio, che sposta l'anello da Fafner a Sigfrido⁶. E molto spesso, diventa persino dubbio se quel che è avvenuto sia davvero un «evento»: prima che Notung serva effettivamente a qualcosa, la incontriamo come idea (musicale) di Wotan, e sua promessa a Sigmund; come desiderio dello stesso Sigmund, ricordo di Siglinde, oggetto illuminato dal fuoco, motivo richiamato dall'orchestra... Allorché Sigmund estraе la spada dal frassino, dunque, è difficile parlare di «evento» nel senso consueto: più che altro, il gesto è un adempimento di quel che da tempo si attendeva. Una duplicazione: in certo senso, già quasi *una fine*⁷.

Un mondo grande, ma fatto di pochi luoghi; di poche cose e persone. Una vicenda che va dall'inizio del tempo fino all'età ultima in quattro o cinque mosse. E al centro del tutto, naturalmente, un anello che racchiude in sé il potere sul mondo intero... Davvero non si può immaginare una struttura più diversa dal *Faust* (che pure Wagner molto ammirava): più *centripeta*, rispetto alla dispersione di quella. E in effetti, poche cose sembrano altrettanto essenziali per la poetica wagneriana dell'idea di concentrazione. *Opera e dramma*:

Se l'idea di un uomo ci è rivelata appieno solo nella sua azione, e se il suo carattere consiste nella piena armonia tra idea e azione, allora questa [...] acquista significato [...] manifestandosi nel modo più concentrato possibile.

E ancora:

Nel *mythos* [...] la gran molteplicità dei fenomeni

circostanti, i cui nessi reali gli esseri umani non riescono ancora a cogliere, crea per prima cosa una gran sensazione di irrequietezza: per vincerla, si cerca una qualche connessione tra i fenomeni, che possa fungere da loro Causa Prima. [...] Nel *mythos*, l'impulso formativo popolare spinge dunque ad un ampio raggruppamento dei più svariati fenomeni nella più succinta delle forme [...] la più serrata, la più compressa delle forme⁸.

Sono parole tratte da una riflessione storica sulla drammaturgia greca. Ma quando Wagner pensa al presente, le cose non cambiano:

Nell'interesse della comprensibilità, il poeta deve dunque limitare gli aspetti e i momenti dell'azione [...] enunciare in modo perspicuo un motivo principale, rafforzandolo con tanti altri motivi che nella vita ordinaria si disperderebbero in moltissimi momenti diversi [...] Il tempo e lo spazio, perché siano coerenti col movimento di tali figure, verranno anch'essi condensati [...] Il rafforzamento di un motivo, in conclusione, non può essere solo una somma di motivi minori, ma l'assoluto assorbimento di *molti* motivi entro *uno solo*⁹.

L'intreccio dell' *Anello*, e le opere programmatiche di Wagner, ci inviano dunque lo stesso messaggio: condensazione, compressione, concentrazione. Perché?

2. Dilettantismo monumentale.

Per rispondere alla nostra domanda, dobbiamo introdurre qualche elemento nuovo. Friedrich Nietzsche:

Io ho ricondotto il tormento specifico che in me provoca l'ascolto della musica di Wagner [...] al fatto che l'occhio - per capire - deve impostarsi in modo sempre diverso: ora da miope, per non farsi sfuggire il raffinato lavoro di cesello nel mosaico, ora per la contemplazione di affreschi arditi e brutali, i quali vogliono essere guardati da lontano¹⁰.

Ottica doppia del cosmo wagneriano. È uno dei temi più cari a Thomas Mann, che torna infinite volte sulla mescolanza di «intellettualismo e mito» di quest'arte «sublime, però adatta al mondo»: capace di parlare «ai bisogni raffinati e a quelli semplici», «ai molti e ai pochi». «Tragicomico paradosso - conclude Mann - fu il successo planetario di questo bolscevico della cultura»¹¹: e forse è proprio così. Però quel successo fu anche il compimento del desiderio segreto (e frustrato) di ogni opera mondo, dal *Faust* fino all' *Ulisse* e oltre: rappresentare la totalità sociale - e insieme *rivolgersi* a essa. Essere innovatrice e popolare, complessa e semplice, esoterica e immediata: sanare la grande frattura tra ricerca d'avanguardia, e cultura di massa.

Tutte cose che a Goethe non riescono, a Joyce ancor meno, e a Wagner invece sì. Come mai? In parte, perché Wagner dà ascolto al direttore del *Faust*, e scrive un'opera che si può agevolmente «fare a pezzi» nei suoi cento e passa *Leitmotive*: unità semplici, di grande effetto, e continuamente ripetute, perché s'imprimano a fondo nella mente dell'ascoltatore. Ne viene fuori una sorta di pubblicità permanente del cosmo wagneriano: una musica, commenta Pound, «che non è dissimile dalla fiera di Neuilly»; che ricorda a Nietzsche l' «arte della vetrina», e ad Adorno la «fantasmagoria della merce»¹². Eppure, all'abilità del mercante al dettaglio si accompagna qui qualcosa di molto diverso. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*.

Possiamo affermare, anche a rischio di essere fraintesi, che l'arte di Wagner è un diletterismo reso monumentale, elevato anzi sino alla genialità, dall'estrema energia volitiva. L'idea medesima della fusione delle arti implica qualcosa di diletteresco...¹³.

Diletterismo monumentale... Questo, lo sappiamo, non è solo Wagner: è il progetto - e il problema - di tutta l'epica moderna, col suo voler riunificare ciò che la storia ha diviso: conoscenza, morale, religione, arte; narrativa, dramma, lirica; letteratura, musica, pittura. Di suo, Wagner ci aggiunge la «spudoratezza» di cui lo accusa Nietzsche; il suo prendere alla lettera, con dura determinazione, il compito globale della

propria opera. Goethe gioca col mito¹⁴; Joyce fa suonare il tamburo a dei seguaci un po' stolti, ed Eliot ci lascia nel dubbio se credere o no nel mazzo di tarocchi. Ma Wagner no. Wagner prende tutto tremendamente sul serio. Così sul serio, in effetti, da far scorgere, dietro la leggerezza semiseria del dilettante, la ben più solida, ben più torbida figura del *ciarlatano*.

A costui, non basta ricomporre quel che la storia ha disgiunto. Egli ha ben altra ambizione: ricondurre ogni azione, ogni fenomeno della realtà *a un solo principio*: alla causa prima e segreta che egli ha finalmente scoperto (e magari, come così spesso in Wagner, distillato in un filtro fatale). E un'euforia contagiosa ed equivoca, cui tra Otto e Novecento - come reazione, credo, alla crescente divisione del lavoro intellettuale - ben pochi sanno resistere. Ed ecco allora le cosmologie di Spengler e Pound, di Yeats e Bretón: i cicli, l'usura, la luna, il sogno... E altre tracce, meno clamorose, un po' dappertutto: nella medicina, nella psicologia, nelle scienze storiche. E anche tra i grandissimi: Joyce, Schònberg, Eliot...

E Wagner, naturalmente. Qui, la sua volontà di concentrazione acquista un significato nuovo: non è più (solo) una scelta tecnica, ma un principio magico, e persino religioso:

Una condensazione della forma della vita reale può essere da questa compresa solo se sarà stata ingigantita, rafforzata, resa assolutamente inconsueta.

E ancora, riprendendo un brano che già avevo citato:

per vincere [l'irrequietezza di fronte alla molteplicità dei fenomeni] si cerca una qualche connessione tra i fenomeni, che possa fungere da loro Causa Prima. [...] Dio e gli dei sono le prime creazioni della forza poetica: in loro, l'uomo rappresenta a se stesso l'essenza dei fenomeni naturali come qualcosa che discende da una causa¹⁵.

A prima vista, nulla di particolarmente nuovo, qui: tutte idee feuer-bachiane, correnti nella cultura tedesca di metà Ottocento. Nuovo, e anche un poco incredibile, è però che l'autore di queste frasi si metta poi per l'appunto *a inventare*

dei. E' Wagner al suo peggio: ingenuità artefatta, e anche un po' losca. Eppure, è *esattamente quel che ci vuole per ridar forza all' idea del testo sacro*. E' il volto luciferino dell'epica moderna: competere, e se possibile spodestare la fede cristiana. Sfidarla con una bestemmia di dimensioni colossali: le messe nere del *Faust* e della *Tentazione*, di *Moby Dick*, *Ulisse*, *Gli ultimi giorni dell umanità*. Oppure, al contrario, inventare una nuova sacralità: la virtù redentrice dello *streben*, il santuario di Bayreuth, le visioni di Yeats e dei surrealisti, la mitologia di Eliot. In un caso come nell'altro, l'opera mondo respinge il tranquillo agnosticismo del romanzo: si ribella al lento declino del sacro, e cerca di restaurare la trascendenza perduta. E presta così orecchio, per forza di cose, alle seduzioni dei falsi profeti.

Massimo tra questi fu appunto Richard Wagner, che con genialità priva di scrupoli mescolò il pagano e il cristiano, piegandoli entrambi alla reinvenzione di una totalità dal facile effetto. Nelle parole di una studiosa contemporanea:

Il poeta ricompone in una totalità ciò che, a colui che osserva la storia, appare disperso, disomogeneo e inafferrabile. La fantasia dell'artista ha il compito di concentrare la realtà «nella terribile molteplicità dei suoi nessi» (*Opera e dramma*) si da semplificarla e renderla visibile. A tal fine la fantasia deve trasformare la realtà conosciuta in immagini di agevole comprensione. Il mito del dramma wagneriano consiste appunto di tali immagini¹⁶.

Concentrare, e semplificare. E' il binomio decisivo, se si vuol capire la popolarità dell'*Anello* rispetto a ogni altra opera mondo. Per Goethe, come poi per Joyce, l'impresa epica sta nell' *'aggiungere'*, nel suggerire un mondo sterminato, e popolato da forze fantasmatiche e inafferrabili. In Wagner, è vero il contrario: la guerra cosmica si svolge tra figure familiari - eroi e nani, giganti e dei - e in pochi luoghi, cui si ritorna di continuo. E al centro di tutto questo, la semplificazione ultima. Il mondo - in un anello.

3. Doppio mito.

Ho parlato della concentrazione come tecnica di base dell'*Anello*. Poi, della concentrazione/semplificazione come chiave del suo successo di massa. Infine, la concentrazione può ben essere vista come la dominante politica dell'universo wagneriano. Adorno:

Teoreticamente e nell'ideologia dell'opera [Wagner] ha respinto la divisione del lavoro con parole d'ordine che ricordano quelle nazional-socialiste sulla scomparsa dell'interesse particolare nell'utilità pubblica.

E ancora:

Egli appartiene ad una generazione che per la prima volta in un mondo sempre più socializzato comprendeva l'impossibilità di mutare individualmente ciò che si compie sopra la testa degli uomini. A lui peraltro fu negato di chiamare per nome la totalità onnicomprensiva: così, essa gli si trasforma in mito. L'impenetrabilità e l'onnipotenza del processo sociale vengono glorificate [...] come metafisico segreto¹⁷.

Onnipotenza sociale, e metafisico segreto. Da una parte, la crescente concentrazione del potere economico e politico, che è un tema costante della Scuola di Francoforte. Dall'altra, la forma mitologica che tale processo assume in Wagner, dove si incarna nell'anello di Alberico. L'anello come maschera del potere reale, insomma: come mossa ideologica. Il che è vero. Ma rischia di distoglierci da qualcosa di ancora più interessante. Ossia, che lungo tutto l'arco del ciclo, *l'anello non funziona mai*. Certo, ci viene detto e ridetto che esso conferisce il dominio sull'universo intero: ma dalle parole non si passa mai ai fatti, e di tutti coloro che se lo trovano tra le mani (Alberico, Wotan, Fasolt, Fafner, Sigfrido, Brunilde), nessuno ottiene mai l'onnipotenza promessa - e verso la fine, in verità, quasi nessuno ci pensa neanche più.

A voler fare la sociologia d'*Anello*, dunque, i dati su cui ragionare sembrano essere due: un'estrema concentrazione del potere - e la sua totale irrealizzabilità. E' come se Wagner si congedasse in modo definitivo dall'idea di impero territoriale:

qui è il mondo, qui è l'arma che può soggiogarlo... e non succede niente. E' ancora fortissima, la voglia di un potere senza confini, e c'è chi le sacrifica tutto se stesso: ma è inutile, il mondo non sarà mai più di «un solo». E' una posizione bifronte, che tornerà nelle opere mondo degli anni Venti e Trenta: una tremenda tentazione totalitaria - e l'impossibilità di portarla fino in fondo.

L'anello non funziona mai... A seguirne l'intreccio, cioè, il ciclo wagneriano è la storia di una caduta, di un fallimento cosmico. Il mito dell'*Anello*, però, non è solo una storia: è anche, e forse soprattutto, *uno strumento interpretativo*. E' ciò che permette (nelle parole di Ingenhoff) di condensare la storia umana, nella « terribile molteplicità dei suoi nessi», in «immagini di agevole comprensione». Compare Sigfrido, e i Velsunghi e la natura, la spada e il destino vengono tutti ricongiunti tra loro. Compare Wotan, e insieme con lui i patti e il Walhalla, il crepuscolo e l'anello. Che poi Wotan bruci nel Walhalla, e Sigfrido venga ucciso a tradimento, è cosa secondaria. Il mito come storia mandi pure a fuoco il mondo: l'altro mito, però, ha permesso di *vederlo*. Per dirla con Eliot (che è attratto, per inciso, da miti assai simili a quelli wagneriani):

il metodo mitico [...] è semplicemente un modo di controllare, ordinare, dare una forma e un significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea¹⁸.

Controllare, ordinare... ma ordinare rispetto a che? Nell'*Ulisse*, nei *Cantos*, nella *Terra desolata*, è facile rispondere: rispetto ai frammenti caotici (chiamiamoli così, per il momento) della modernità. Ma nella vicenda dell'*Anello*, dove di caos ce n'è poco e nulla? Quale è, qui, il grande mondo da afferrare nella « terribile molteplicità dei suoi nessi »?

E', molto semplicemente, la musica. Senza la spinta centripeta del mito, voglio dire, la «melodia infinita» dell'*Anello* avrebbe con ogni probabilità costituito una sfida eccessiva (terribile molteplicità, davvero) per la percezione dei

contemporanei. Una pagina celebre del *Caso Wagner*:

Da che cosa è caratterizzata ogni *decadence letteraria*? Dal fatto che la vita non risiede più nel tutto. La parola diventa sovrana e spicca un salto fuori della frase, la frase usurpa e offusca il senso delle pagine, la pagina prende vita a spese del tutto - il tutto non è più un tutto. [...] Sempre anarchia atomistica, disgregazione del volere [...] *Ovunque* paralisi, pena, irrigidimento, *oppure* inimicizia e caos [...] Se si vuole ammirare Wagner, si guardi come lavora in questo senso: il suo scindere, il suo ricavare piccole unità, il suo animarle, sbalzarle in evidenza, il suo renderle visibili. Ma così facendo, la sua forza si esaurisce¹⁹.

Acrimonia a parte, è un'analisi convincente, e che pone appunto le premesse per comprendere la funzione del mito wagneriano. All'« anarchia atomistica» (Eliot...) delle cellule musicali serve *un contrappeso* che bilanci la crescita continua - alla lettera: interminabile - della *unendliche Melodie*. La concentrata semplicità del mitografo agisce cioè come una sorta di impalcatura, che concede al musicista un massimo di complicazione e di libertà. Tra musica e dramma si configura così un rapporto profondo, ma tutt'altro che ovvio. Una parentesi tecnica, e ci torneremo.

4. Arte della transizione.

Ho parlato dell'intreccio mitico come contrappeso alla crescita della *unendliche Melodie*. Vediamo un po' meglio il secondo lato della questione. Adorno:

Nella musica di Wagner tutta l'energia è nella dissonanza, alla cui misura le singole risoluzioni divengono sempre più deboli. [...] La tensione diviene principio totale proprio in quanto è rimandata all'infinito la negazione della negazione, il pareggio completo del debito contratto da ogni dissonanza, come in un gigantesco sistema di credito. [...] Tale accordo rivela la sofferenza dell'inappagamento e del pari il piacere che

sta nella tensione verso di esso: è dolcezza insieme e necessità²⁰.

L'amore del non-risolto, della sequenza incompiuta. O per riprendere la metafora del sistema di credito: nasce con Wagner il piacere di un'espansione *virtualmente illimitata*, dove nessuno sviluppo è mai escluso dal novero del possibile. E' la *Kunst des Überganges*: l'arte del passaggio e della transizione descritta nell'ottobre del 1859 a Mathilde von Wesendonck:

La mia musica [...] mi spinge a mediare e a legare insieme tutti i modi di passaggio da un estremo sentimentale all'altro. L'aspetto più profondo e sottile della mia arte potrei appunto chiamarlo arte della transizione, poiché il mio tessuto musicale nel suo insieme consiste appunto di tali transizioni. Ciò che è improvviso ed aspro mi piace sempre di meno...

La musica nel suo insieme consiste di tali transizioni... Come dire: l'arte del passaggio non è solo un mezzo per passare «da un estremo all'altro». E' già un fine in sé, il cui significato, al di là dello specifico punto d'arrivo, risiede nella compresenza di percorsi tutti egualmente possibili. E', questo, il Wagner proscritto a Schönberg da un suo anziano professore («vecchio, molto vecchio, anzi già morto») perché utilizza «troppi accordi di settima diminuita». Proprio quelli, cioè, che il *Manuale di armonia*, in pagine bellissime, chiamerà «accordi vaganti»:

mai a casa propria [...] con diritto di cittadinanza ovunque, senza essere stabili in nessun luogo: cosmopoliti, dunque, e vagabondi! Questo accordo - prosegue Schönberg - è un movente modulativo di efficacia decisiva non tanto per la sua forza motoria, quanto per quel che di indeterminato, ibrido e immaturo esso ha nella sua struttura. E' un accordo indeciso per natura, con inclinazioni diverse di cui ciascuna può avere il sopravvento, e di qui dipende anche la sua efficacia: perché chi ha capacità di mediatore, non può personalmente essere proprio inflessibile e immacolato²¹.

Un suono ibrido, indeciso, con inclinazioni diverse, di cui

ognuna può prendere il sopravvento... E' una pagina tecnica, eppure ci dà in miniatura la categoria fondamentale del modernismo: la categoria del *possibile*. Meglio, del possibile *in quanto tale*: dove perde importanza la distinzione tra il percorso realmente seguito, e quello solo adombrato. E' appunto quel che accade con le combinazioni motivi che *Anello*: non solo sempre più ricche e complesse via via che l'opera procede, ma soprattutto sempre più inclini a suggerire connessioni possibili, anziché fissarsi in sviluppi certi. E quando le strade si moltiplicano, naturalmente, la conclusione si fa problematica: perché concludere significa *rinunciare* a delle possibilità, e questo, in un'opera che ha accresciuto di scena in scena le proprie potenzialità combinatorie, sarà fatalmente sentito come un immeritato *impoverimento*. E' il Wagner di Boulez: «una struttura aperta, destinata a chiudersi solo provvisoriamente, e quasi controvolgia». E ancora:

E' questa la ragione per cui in Wagner sono così difficili le conclusioni, che sembrano talvolta affrettate, forzate e brusche - quasi un gesto d'impazienza e di violenza [...] Le opere più valide sono quelle che, coraggiosamente, affrontano il problema evitando una soluzione artificiale; la conclusione propria a Wagner è la sospensione nell'incertezza, è il sentimento che tutto può perennemente ricominciare: nulla, e meno di ogni altra cosa la struttura musicale, è fissato definitivamente, niente può veramente arrivare a compimento. Senza giungere [...] a *Finnegans Wake*, si ha l'impressione che Wagner, alla fine del *Ring*, abbia allestito gli scenari perché l'avventura ricominci...²².

Il gioco epico di digressione e conclusione, che avevamo discusso nel secondo capitolo, si ripropone qui come rapporto inverso e complementare di musica e dramma. Se Schönberg e Boulez hanno ragione, infatti, la brutalità degli intrecci wagneriani, e massime dell'*Anello*, è l'unica forza ancora capace di delimitare questo universo in espansione. Ci vuole qualcosa che imponga alla melodia infinita (dall'esterno, e quasi a tradimento: come il colpo di lancia di Hagen) quella chiusura che, dal punto di vista musicale, ha ormai perso ogni giustificazione. La conclusione del ciclo diventa così un atto indispensabile e arbitrario insieme. Indispensabile: perché la

complessità non può continuare a crescere all'infinito. Ma anche «brusco e forzato», perché tradisce la logica interna dell'opera.

E infatti, l'ultima scena dell'ultima giornata è la pagina più tormentata dell'*Anello*: riscritta quattro volte, lungo un arco di un quarto di secolo. Dapprima, è un finale ottimistico: un saluto feuerbachiano all'umanità rimasta senza dei. Poi, è un rifiuto schopenhaueriano della «dimora della brama e dell'illusione». Ancora più tardi, diventa un annuncio di redenzione, con toni da *Parsifal*. E infine, raggiunge la forma che oggi conosciamo - e che è anche, significativamente, *la variante meno conclusiva di tutte*: un ennesimo riassunto, riluttante e in effetti incapace di fissare il senso dell'avvenuto. Niente più filosofia, qui: niente religione, niente messaggio di portata universale: Brunilde non si rivolge neanche più agli esseri umani che la circondano sul palcoscenico, bensì al suo cavallo. Il ciclo deve pur finire, sembra dirci Wagner: ma non vi aspettate che il suo senso si trovi *nel finale*. Quattro frasi banali, e che l'ultima parola resti alla musica.

5. Complessità. I.

Qualche riflessione, per finire, sul concetto più programmaticamente epico dell'impresa wagneriana. *Gesamtkunstwerk*: «opera d'arte totale». Totale, si aggiunge di solito, in virtù del parallelismo di musica e dramma: che sviluppano concordemente, nei due diversi sistemi di segni, un medesimo messaggio di fondo. Il risultato della nostra analisi, però - un intreccio centripeto e semplificatore: una partitura polimorfa e centrifuga - suggerisce tutt'altra ipotesi: *Anello, musica e dramma seguono logiche opposte*. Dalla *Musica dell'avvenire*:

Il poeta [...] apprenderà dal musicista un segreto che a questo medesimo rimane occulto, cioè che la forma della melodia è capace di uno sviluppo infinitamente più ricco di quello che egli poteva riconoscere sin qui possibile nella sinfonia stessa [...] Mentre dunque il sinfonista stesso si

conformava ancora timidamente alla forma primitiva di danza, e non osava abbandonare, neanche in favore dell'espressione, i limiti che lo tenevano in relazione con questa forma, ecco il poeta che gli grida: «Slanciati senza timore nel pieno oceano della tua musica; la tua mano nella mia, tu non potrai perdere giammai la forza che ti avvince a quanto vi ha di più intellegibile per ogni uomo, perché tu, per mio mezzo, resti in ogni tempo sul terreno dell'azione drammatica [...] Dispiega arditamente la tua melodia, [...] poiché io ti conduco per la mano»²³.

Audacia, oceano per la musica; saldo, limitato terreno per il dramma. La metaforica wagneriana suggerisce qui una divisione del lavoro assai simile a quella che sono venuto tracciando. Tale è anche la conclusione di Pierre Boulez:

[Via via che l'*Anello* si sviluppa] è possibile osservare quasi una dualità tra l'universo drammatico e quello musicale, poiché quest'ultimo diviene infinitamente più ricco dell'altro e tende, con la sua stessa proliferazione, ad accaparrare tutta la nostra attenzione. Il mondo dei motivi inclina ad un'autonomia sempre più grande, alla quale l'azione scenica serve continuamente da pretesto, fornendone gli argomenti; il testo drammatico diventa letteralmente un pretesto musicale²⁴.

Una struttura che nasce relativamente unitaria - e che poi, piano piano, si sdoppia in un pretesto drammatico, e un cosmo musicale autonomo. E' un esempio prezioso di come funziona il mutamento formale: non in modo simultaneo e coerente a tutti i livelli, ma un pezzo alla volta, a ritmi diversi, e magari anche in direzioni diverse. Evoluzione, cioè come *differenziazione*: come la storia di un'opera dove la trama drammatica *resta semplice*, per garantire la solidità dell'insieme - mentre il tessuto musicale *si evolve e si complica*, lanciandosi in esperimenti che faranno storia.

Ci troviamo così tra le mani una struttura bifronte: mezza *arcaica* - e mezza *avanzata*. La contemporaneità del non-contemporaneo agisce qui con tale forza da spaccare quasi l'*Anello* in due: contenuto *mitico*, e musica dell'*avvenire*. «Romanticismo e struttura, - scrive ancora Boulez, - due parole

che suonano stranamente insieme» (e uno non riesce a non pensare al romanticismo d'acciaio)²⁵. O ancora: reazione, e rivoluzione. Da una parte, scrive Francesco Orlando, «la tendenza razzista, incline a permanenti dissociazioni» del libretto; dall'altra,

l'istanza formale del «continuo» che circola instancabilmente nella musica e non risparmia nessuna associazione possibile [...] A forza di convertire somiglianze in opposizioni, opposizioni in somiglianze, essa giunge a oltrepassare e smentire, più spesso di quanto non faccia il verbo, le mistificazioni dell'ideologia²⁶.

Ci sono delle strutture, dicevo alla fine del quarto capitolo, citando Edgar Morin, che sono uguali alla somma delle loro parti, e forse nemmeno. E ce ne sono invece delle altre che sono più di una somma: sono un sistema, dove le diverse parti interagiscono profondamente tra loro.

Il *Faust* era un esempio del primo tipo: l'*Anello*, del secondo. E' ben per questo, d'altronde, che Wagner apprezza tanto quei benedetti riepiloghi da cui abbiamo iniziato il discorso. A un certo punto - quando decide di comporre *L'ora del Reno* e *La valchiria*, ossia gli antefatti della storia di Sigfrido - egli sembra proprio deciso a disfarsene. Così la lettera-manifesto inviata a Liszt il 20 novembre 1851:

La chiarezza espositiva che conseguirà [dal nuovo piano compositivo] permetterà di tralasciare, o quanto meno di contenere entro rapide allusioni, tutto ciò che al momento viene narrato in forma dettagliata: potrò così intensificare al massimo quelle infinite associazioni che invece - nella forma semiepica in cui le avevo originariamente presentate - avevo dovuto faticosamente limitare ed indebolire.

Contenere la narrazione dettagliata in rapide allusioni? Veramente, osserva Cari Dahlhaus, a confrontare i testi risulta il contrario: nel *Crepuscolo*, la scena delle Norne, la preghiera di Waltraute, il sogno di Hagen sono tutti decisamente *più lunghi* dei brani equivalenti dell'originaria *Morte di Sigfrido* :

L'elemento epico - prosegue Dahlhaus - svolge così nell'*Anello* un ruolo paradossale [...] e la ricapitolazione di quel che era già stato mostrato crea nuove possibilità per brani particolarmente ricchi di sviluppi motivici. Quei tratti epici che il Wagner teorico voleva bandire dal dramma vi vennero reinseriti per ragioni di natura musicale²⁷.

Vi vennero reinseriti: o più esattamente, non ne vennero mai estro-messi. Scatta qui, ancora una volta, il meccanismo della rifunzionalizzazione. Ai fini dell'intreccio, i riepiloghi sono faticosi e ingiustificabili: una volta ampliato il piano dell'opera, andrebbero semplicemente buttati via. Ma a un certo punto Wagner si accorge che quegli stessi brani sono il supporto ideale per creare degli straordinari *agglomerati di Leit-motive*. Nei riepiloghi, infatti, il testo funziona come un vero e proprio caleidoscopio, che rimescola le unità minime della musica wagneriana in combinazioni dai rapporti sempre più ricchi. E' il passaggio su cui avevo chiuso la prima parte di questo lavoro: dalla paratassi, all'interazione. Dalla forma meccanica - alla complessità.

Dramma, e musica. Riepilogo, e tessuto motivico. Nell'insieme come nei dettagli, il rapporto è sempre lo stesso: *semplicità* del dramma -e *complessità* della musica. Il progresso convive con l'arretratezza, e, anzi, ne dipende. Un livello dell'opera può essere audace, perché l'altro è elementare e ridondante. E' uno sdoppiamento costruttivo che attraversa un po' tutto il Novecento. Ezra Pound:

Le corrispondenze [dell' *Ulisse*] sono parte del medievalismo di Joyce, e riguardano in fondo lui solo: sono un'impalcatura, un mezzo di costruzione giustificato dal risultato, e giustificabile solo in base ad esso²⁸.

E ancora:

I paralleli con l'*Odissea* sono una roba meccanica, qualsiasi cretino può mettersi lì e ritrovarli. La verità è che a Joyce serviva una forma per dare ordine al suo caos²⁹.

Roba meccanica, Pound ha ragione, nell' *Ulisse* l'impalcatura e l'edificio sono cose del tutto eterogenee. La tendenza dominante della critica, naturalmente, si è votata al compito opposto: dimostrare l'omogeneità dell' *Ulisse*, come altri la natura simbolica del *Faust*, o la concordia di musica e dramma dell' *Anello*. Tutti casi in cui il culto dell'omogeneità ha nascosto l'aspetto più interessante della questione: il fatto che un'opera di passaggio, tecnicamente rivoluzionaria, *non può non essere internamente discontinua*. Perché l'innovazione morfologica lavora come il *bricoleur*. un pezzo alla volta: in certi casi con buoni risultati, e in altri con meno. Il prodotto finale può ben essere, se la fortuna lo assiste, un capolavoro: ma non può essere in nessun caso un capolavoro coerente e ben amalgamato. L'opera mondo del Novecento, l'*Ulisse*, ce ne offrirà un esempio insuperabile.

Note

¹ G. B. Shaw, *The Perfect Wagnerite*, 1988, Dover Publications, New York 1967, p. 109.

² T. Mann, *Richard Wagner e «Der Ring des Nibelungen»*, 1938, trad. it. in Id., *Scritti su Wagner*, Mondadori, Milano 1984, p. 138.

³ Staiger, *Fondamenti della poetica* cit., pp. 71, 68-69.

⁴ «Il risvegliatore è venuto; I un suo bacio ti sveglia, I e un'altra volta - alla sposa I egli spezza i legami» (*Il crepuscolo degli dei*, ni, 2).

⁵ F. Orlando, *Mito e storia ne «L'anello del Nibelungo»*, in «Intersezioni», agosto 1973 > PP. 351-52.

⁶ Sul concetto narratologico di «mossa», vedi T. Pavel, *The Poetics of Plot*, Minnesota University Press, Minneapolis 1985.

⁷ Come per gli oggetti, così per i personaggi: *Anello* (e d'altronde in tutto Wagner, dall' *Olandese* fino al *Parsifal*) abbondano le cose che *solo uno* potrà compiere - e i personaggi che *solo per quello* esistono. E' un incatenamento del soggetto al suo atto che ha lasciato una traccia inconfondibile nella lingua wagneriana, dove accade spesso che il personaggio perda

letteralmente il proprio nome, e venga apostrofato con un sostantivo di origine verbale che lo identifica all'azione appena compiuta. Si va dai casi del tutto scorrevoli (*der Wanderer*, il viandante; *der Prahler*, il fanfarone) a quelli dove la lingua già si piega sotto lo sforzo (*der Frager*, l'interrogante; *der Verbieter*, il proibitore), fino al desueto e un po' lancinante *der Wecker*, il risvegliatore, con cui Sigfrido morente riassume l'intera sua vita nell'atto di destare Brunilde.

⁸ R. Wagner, *Opera e dramma*, 1850-51, trad. inglese in A. Goldman e E. Sprinchorn (a cura di), *Richard Wagner on Music and Drama*, Nebraska University Press, Lincoln-London 1992, pp. 88-90.

⁹ *Ibid.*, pp. 192-94. Anche queste frasi sono tratte da *Opera e dramma*.

¹⁰ Si tratta di un'annotazione contenuta nel quaderno W II 3, pp. 62-63, e riportata tra le «note al testo» del *Caso Wagner*, nell'edizione critica curata da G. Colli e M. Montinari (trad. it. Mondadori, Milano 1977, p. 421).

¹¹ Le citazioni sono tratte da *Richard Wagner e «Der Ring des Nibelungen»* (1938), *Dolore e grandezza di Richard Wagner* (1933), *Considerazioni di un impolitico* (1918); sono tutte incluse in Mann, *Scritti su Wagner* cit., pp. 140, 119, 57, 104-5, 132. Nietzsche, più crudele, aveva parlato della «avveduta stupidità» con cui Wagner mescola le certezze «del gigantesco, di quel che muove le masse» con la sfuggente seduzione dello «stato che precede il pensiero, l'incalzare di pensieri non ancora nati, le promesse di pensieri a venire [...] il genio wagneriano del foggia nubi...» (Nietzsche, *Il caso Wagner* cit., pp. 16, 27).

¹² E. Pound, *Trattato di armonia*, 1924, trad. it. Passigli, Firenze 1988, pp. 51-52; F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, 1889, trad. it. Mondadori, Milano 1977, pp. 141-42; T. W. Adorno, *Wagner*, 1952, trad. it. Einaudi 1975, p. 88.

¹³ Mann, *Scritti su Wagner* cit., p. 81.

¹⁴ «Che differenza tra Goethe e Wagner nel modo di trattare il mito! Grandezza indubitabile, grandezza nell'uno e nell'altro [...] Ma la grandiosità della visione goethiana è priva di ogni accento patetico e tragico. Non celebra il mito, ma scherza con esso [...] Non ci può essere nulla di meno wagneriano del modo ironico con cui Goethe evoca il mito... »

(Mann, *Richard Wagner e «Der Ring des Nibelungen»* cit., p. 129).

¹⁵ Entrambi i brani provengono da *Opera e dramma*, e sono inclusi nella raccolta *Richard Wagner on Music and Drama* cit., pp. 192 e 88.

¹⁶ A. Ingenhoff, *Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1987, p. 113.

¹⁷ Adorno, *Wagner* cit., pp. 101, 110.

¹⁸ T. S. Eliot, «*Ulysses*», *Order and Myth*, in «*The Dial*», novembre 1923. Anche in Eliot, il mito del Re Pescatore, che è alla base della *Terra desolata*, è una storia di caduta: evoca un potere personale che non riesce mai a diventare realtà. Ma anche lì, l'essenziale non è il *contenuto narrativo* del mito, bensì la sua capacità di condensazione simbolica. Il mito non deve porre fine alla «futilità e anarchia della storia contemporanea»: deve dar loro «una forma e un significato». Creare un ordine *perceptivo*, non un ordine reale.

¹⁹ F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, 1888, trad. it. Mondadori, Milano 1975, p. 19. Come è noto, l'immagine di cui si serve Nietzsche compare in un saggio di P. Bourget su Baudelaire, *Essais de Psychologie Contemporaine*, Paris 1889, p. 25.

²⁰ Adorno, *Wagner* cit., pp. 69-70. «Questa doppiezza dell'espressione - prosegue Adorno - non esisteva prima di Wagner. Che la sofferenza possa essere dolce, che i contrasti di piacere e dolore non si accampino rigidamente ma siano mediati, compositori e ascoltatori l'hanno imparato solo da lui, e soltanto questo acquisto ha poi reso possibile alla dissonanza di estendersi all'intero linguaggio musicale. E ben poco nella musica wagneriana ha sedotto quanto il godimento della pena».

²¹ Schonberg, *Manuale di armonia* cit., pp. 303, 245-46.

²² P. Boulez, *Il tempo ri-cercato*, 1976, trad. it. come prefazione a M. Chop, *L'anello del Nibelungo di Richard Wagner*, Mondadori, Milano 1983, pp. 19-20.

²³ R. Wagner, *Zukunftsmusik*, 1860, in Id., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1873, voi. VII, pp. 171-72. Concetti simili in *Opera e dramma*: «Il poeta della parola ha preso un'infinità di azioni, sentimenti, ed espressioni disperse, le ha concentrate [...] in un sol punto, che sia il più accessibile al sentimento; ora arriva il poeta del suono, e deve espandere

questa unità così concentrata fino alla massima pienezza del suo contenuto emotivo» (*Richard Wagner on Music and Drama* cit., p. 207).

²⁴ Boulez, *Il tempo ri-cercato* cit., p. 24.

²⁵ *ibid.*, p. 9.

²⁶ F. Orlando, *Proposte per una semantica del leit-motiv nell'«Anello del Nibelungo»*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», aprile-giugno 1975, p. 245. Molto simile la posizione di Boulez: «Vi è nel Ring un contrappunto fra l'ideologia vera e propria, che, in effetti, diventa pessimistica, o addirittura reazionaria, e l'ideologia musicale, che invece apporta fermenti sempre più sovversivi» (*Il tempo ri-cercato* cit., p. 24).

²⁷ C. Dahlhaus, *Richard Wagners Music Dramas*, 1971, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 86-87.

²⁸ E. Pound, «Ulysses», in «The Dial», giugno 1922. Ora in Eliot (a cura di), *Literary Essays of Ezra Pound* cit., p. 406.

²⁹ E. Pound, *Past History*, in «The English Journal», maggio 1933. Ora in F. Read (a cura di), *Pound/Joyce. The letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's essays on Joyce*, Faber & Faber, London 1967, p. 250.

Parte seconda

« Ulisse » e il Novecento

Capitolo sesto

In un famoso film nero del 1949, *Il terzo uomo*, uno scrittore americano di mezza età si trova invischiato senza volere nei misteri della Vienna postbellica. Tra testimoni che scompaiono, appuntamenti sulla ruota del Prater, un mezzo linciaggio, e sparatorie nelle fogne, al protagonista capita anche, una sera, al ritorno in albergo, di essere spinto su una grossa berlina nera, e portato a gran velocità, tra strade gremite di ombre sinistre, fino a una stanza piena di gente... in paziente attesa della sua conferenza sul romanzo moderno. Al termine di un'esibizione penosa, un giovane dall'aspetto tormentato alza la mano e formula la prima domanda: «Ci dica, Mr Martin: lei crede nello *stream of consciou-sness*?» E' chiaramente il momento peggiore dell'intera scena - Joseph Cotten resta a bocca aperta, il direttore del Centro Culturale Britannico è imbarazzatissimo, alcune signore dai pazzeschi cappelli si alzano e se ne vanno - e testimonia dell'alone di leggenda che circonda lo *stream* anche al di fuori dei circoli di avanguardia. Questo capitolo cerca di capire il perché di tanto successo.

1. Al Paradiso delle Signore.

Georg Simmel, La metropoli e la vita mentale:

La base psicologica del tipo metropolitano di personalità sta nell'intensificazione dell'agitazione nevrotica che è il risultato del rapido ed ininterrotto mutare degli stimoli esterni e interni [...] della discontinuità radicale nella percezione di ciascun singolo sguardo, e del carattere inatteso delle impressioni irrompenti¹.

Simmel non lo dice, ma questa è una situazione assurda. Per un verso, il capitalismo europeo è all'apice del suo successo, e lo suggella con la creazione di città dalle dimensioni davvero epiche: veri e propri concentrati del mondo - «cosmopoli», come vengono spesso chiamate tra Otto e Novecento - dove i prodotti più diversi affluiscono dalle varie parti del pianeta, e diventano altrettanti «stimoli» di cui godere. Ma per l'altro verso, tale abbondanza senza precedenti sottopone il «tipo metropolitano» a un'agitazione nevrotica che minaccia il suo benessere, e persino la sua salute mentale. Quel che di meglio la grande città ha da offrire, è anche il suo massimo pericolo: troppi stimoli, troppo diversi, troppo intensi: sempre sul punto di trasformarsi in choc, dirà Benjamin della poesia metropolitana di Baudelaire.

Bene, lo *stream of consciousness* è un modo - il più riuscito, forse - di far fronte a questa situazione di estrema tensione. Comincia come il segno di una crisi: di un io bombardato, diviso, in difficoltà. Ma pian piano impara a far fronte ai mille stimoli che volteggiano nelle strade della città moderna, e a catturarli: riesce a dare una forma alla metropoli, e una prospettiva al suo abitante. Non c'è dunque da stupirsi che lo *stream* sia la tecnica più celebre del Novecento: visto quello che ha fatto, se lo merita appieno. Ma è una storia complicata, e bisogna procedere con ordine.

Agitazione nevrotica, dicevamo; choc. E Simmel e Benjamin non sono certo i soli a riconoscere la nuova patologia della metropoli. C'è il medico americano John Girdner, ad esempio, che nel primo anno del secolo diagnostica nella «Newyorkite» la nevrosi del Novecento²; o Franz Biberkopf, l'eroe di *Berlin Alexanderplatz*, che al suo ritorno in città resta quasi paralizzato, «con la testa che sta per scoppiare»³. Ma di solito l'atmosfera della metropoli ha qualcosa di più equivoco, dove la paura si confonde con la promessa. Se i nuovi stimoli fanno un po' spavento, sono però anche terribilmente attraenti: oggetti da possedere, prodotti da consumare, luoghi in cui vivere, ruoli da impersonare... Al limite, anche solo cose da vedere. Emile Zola:

Ma entrando in Place Gaillon, la ragazza si fermò di colpo.

Oh! - esclamò, - guarda, Jean, guarda! [...] Che bello! - riprese Denise dopo un momento. - Questo sì che è un magazzino!

Proprio all'incrocio [...] appariva infatti un grande «negozio di novità», le cui vetrine splendevano vistose in quella dolce e pallida mattina d'ottobre... (*Al Paradiso delle Signore*, 1).

È il *Bonheur des Dames*, come Zola ribattezzò il più prosaico *Bon Marché*: un concentrato della metropoli, così come la metropoli è un concentrato del mondo. Nel nuovo spazio da esso inventato - la vetrina, dove interno ed esterno non si distinguono più - le merci del secolo borghese appaiono finalmente in tutto il loro fulgore. «Niente paura, - esclama fin dall'inizio il proprietario, Mouret, "il miglior vetrinista di Parigi": - Niente paura: i clienti vanno accecati! » Ed è proprio quel che succede nell'esposizione del bianco che segna il trionfo del *Bonheur*.

Null'altro che il bianco, e non mai lo stesso bianco; tutti i bianchi, gli uni sugli altri, contrapponendosi, compiendosi: per giungere allo splendore stesso della luce [...] pareva che tutto quel bianco a perdita d'occhio risplendesse a sua volta, si facesse anch'esso luce (*Al Paradiso delle Signore*, 14).

La merce che si fa luce. Qui un lenzuolo non è più una cosa, ma appunto uno stimolo: un raggio luminoso e accecante come quelli di Simmel. Mouret, del resto, lo sa benissimo: «Diceva che, quando uscivano dal magazzino, le clienti dovevano aver tutte male agli occhi». L'intensificarsi dell'agitazione nevrotica, per lui, non è un rischio da cui guardarsi, ma un ottimo affare: se la cliente si perde, e magari perde anche un po' la ragione, tanto meglio per il *Bonheur*.

Il sabato sera, nel dare l'ultima occhiata ai preparativi per la vendita del lunedì [...] comprese di colpo che l'ordine delle sezioni quale egli l'aveva voluto era una sciocchezza. Eppure, a rigore, le cose erano logiche: i tessuti da una parte, le confezioni bell'e fatte dall'altra, con una successione intelligente che doveva dar modo alla clientela di orientarsi alla svelta. [...]

«Bell'idea da geometra che avevo avuto! [...] Una signora entrava, andava dove doveva andare, poniamo dalla gonna al vestito, dal vestito al mantello, poi se ne andava... Se ne andava senza essersi smarrita nemmeno per un attimo...

[Cosi invece] come prima cosa il via vai continuo finisce col proiettare le clienti un po' dappertutto, moltiplicandole e facendo loro perdere la sinderesi; per seconda cosa, quell'essere condotte da una sezione all'altra, quell'andare su e giù, fa loro sembrare tre volte più grande il magazzino; in terzo luogo, son costrette a passare per le sezioni dove altrimenti non metterebbero piede; per ultimo... » (*Al Paradiso delle Signore*, 9)⁴.

Tre volte più grande... Forse, il Paradiso delle Signore non è proprio un paradiso - ma un *mondo*, questo sì. Prende le branche commerciali più diverse, e le unifica in una sorta di universo autosufficiente, che fa impazzire di rabbia i concorrenti⁵. Esso fa con le merci quel che il museo ha appena fatto con l'arte: prende l'universo, e lo rinchiude tra quattro mura. Del resto, quasi a suggerire una parentela tra l'ambizione totalizzante dei due edifici, quello stesso Schinkel che,

negli anni Venti, con lo *Altes Museum*, aveva creato uno dei massimi monumenti della «chiesa dell'arte» [...] concepì anche, nel 1827, un progetto di grande magazzino - il primo del suo genere - dall'aspetto incredibilmente moderno⁶.

Incredibilmente moderno... o post-moderno? Fredric Jameson:

Credo che, insieme con altre tipiche costruzioni postmoderne, come il *Beaubourg* a Parigi, o lo *Eaton Centre* a Toronto, il *Bonaventura Hotel* aspiri ad essere uno spazio totale, un mondo completo, una sorta di città in miniatura...⁷.

Tutto vero: tranne la novità della cosa. Gli edifici-mondo hanno una storia che dura ormai da un secolo e mezzo, e in questo, come forse in tutto, il postmoderno è solo un altro passo lungo una strada da tempo tracciata. Se nella lobby del

Bonaventura «orientarsi è diventato davvero impossibile » - be', era così già in Zola.

Torniamo dunque al *Bonheur des Dames*. Stavamo esaminando la nuova strategia di vendita di Mouret, il «disordine organizzato»:

«... in terzo luogo, son costrette a passare per le sezioni dove altrimenti non metterebbero piede; per ultimo... »

Per ultimo, la signora Marty, con le pupille dilatate, ubriaca per le tante cose splendide che le ballavano davanti, continuava a mormorare:

- Dio mio, che cosa dirà mio marito? Ha ragione lei, non c'è ordine, in questo magazzino, ci si perde... e ci si fanno delle sciocchezze (*Al Paradiso delle Signore*, 9).

Ecco che cosa succede, quando il grande mondo del capitalismo moderno viene concentrato in uno spazio ristretto. All'inizio, un tripudio di stimoli. Ma poi, pupille dilatate, perdita di controllo, ubriachezza... Viene in mente la signora Bovary, che si circonda con ansia febbrile di merci esotiche, e poi si ammazza perché non ha di che pagarle. E se qui si evita la tragedia, ce n'è pur sempre abbastanza per una vera e propria diagnosi medica:

E' impossibile passare anche solo poche ore in questi luoghi mostruosi [...] senza provare una sensazione tutta particolare di snervamento, di spossatezza, di stordimento [...] Bisogna tener conto della folla di sollecitazioni e di stimoli che assalgono la donna, e che, per numero, varietà, e intensità, non tardano a produrre [...] un effetto assai simile a quello prodotto dai liquori su cervelli non troppo resistenti. Questa *magasinite* [...] finché non supera una certa soglia, è per molte di loro nulla più che una sensazione gradevole, come quella che potrebbe dare un bicchiere di champagne. [...] Ma questo veleno non si comporta diversamente dagli altri: così come produce intossicazioni lente e graduali, ne causa altre che sono subitanee e fulminanti⁸.

Magasinite: così parla l'uomo di scienza. Ma poi Dubuisson chiama la strategia del *Bon Marché* col suo vero nome: seduzione. «Parigi appartiene alle donne, - esulta a un certo punto Mouret, che, tra le altre cose, è anche un freddo dongiovanni: - e le donne appartengono a noi! »⁹. Attento, lo ammonisce il cauto assistente Bourdoncle; attento: «le donne si vendicheranno». E anche se ciò non accade, qualcosa di strano le signore sedotte da Mouret finiscono lo stesso col farlo. Rubano. Rubano di tutto, e in continuazione. E' per questo che ho citato Paul Dubuisson: il quale non è un dottore qualunque, ma il perito medico presso il Tribunale della Senna, che col suo libro si propone appunto di spiegare l' epidemia senza precedenti che infuria nella buona società di Parigi: «la *kleptomania* - una parola nuova, allora - o monomania del furto»¹⁰.

Il titolo di Dubuisson - *Le ladre dei grandi magazzini* - contiene già l'essenziale della sua diagnosi: la nuova patologia è il prodotto di un nuovo spazio. In qualsiasi altro luogo, «le cleptomani conducono un'esistenza assolutamente irrepreensibile»: dentro il grande magazzino, però, è tutto così seducente che la coscienza viene messa fuori gioco, e anche la donna più onesta si trova letteralmente *costretta* a rubare. Ma se così è, allora il furto nel grande magazzino non va visto come un reato, ma come il trionfale coronamento di una strategia commerciale davvero geniale. Mouret aveva ragione, ad accecare le clienti: e la cleptomania, è la brillante conferma delle sue audaci intuizioni.

Una brillante conferma... *Troppo* brillante, in verità. E non per ragioni economiche (il pensiero di tutte quelle ladre a spasso per il *Bonheur* non preoccupa minimamente Mouret), ma per il contraccollo simbolico che ne può derivare. Se scompaiono un po' di orecchini, e tonnellate di fazzoletti - passi. Ma se prende piede l'idea che i grandi magazzini favoriscono l'immoralità...

Vedete qui che delizioso paradosso: un'istituzione borghese - che perverte la morale borghese, e spinge un professore dell'Università di Lione a chiedere «misure di polizia, che impediscano l'ingresso ai minori di diciotto anni, di entrambi i

sessi», e magari «un gendarme vicino a ogni banco di vendita»¹¹. Gli inventori della società dei consumi sono stati troppo bravi, e hanno finito con l'esagerare. Si deve rimediare a questo *overkill* del consumatore: situarlo - come Faust nella cucina della strega - alla giusta distanza dallo specchio fatato delle merci. Non troppo lontano, perché la distanza raffredda la mente, e può indurre a passar oltre senza comprare; ma neanche troppo vicino, onde evitare gli scandali. Rosalind Williams:

La merce in sé non è affatto a portata di tutti: ma la *visione* di un ammasso di merci all'apparenza illimitato, questa sì che è accessibile - e anzi, inevitabile¹².

Una visione che moltiplica le merci, e le rende inafferrabili: si tratta, è chiaro, della pubblicità. Una visione «inevitabile», la chiama Williams. Una tecnica truccata e insidiosa, aggiunse a suo tempo con grande energia Vance Packard:

Il sopruso più grave che molti manipolatori commettono è, a mio avviso, il tentativo di insinuarsi nell'intimità della mente umana. E' questo diritto all'intimità della mente - il diritto di essere, a piacere, razionali o irrazionali - che, io credo, abbiamo il dovere di difendere¹³.

Difendere l'intimità della mente umana. «La strada seguita dall'uomo d'affari moderno alla ricerca di nuovi richiami pubblicitari conduce in un misterioso labirinto: il subconscio umano»: così un articolo del «Wall Street Journal» citato nei *Persuasori occulti*, il cui primo capitolo s'intitola del resto «Attacco all'inconscio». Ed è tutto vero - meno la prospettiva storica. Quel che sappiamo sul *Bon Marché* e la cleptomania suggerisce infatti che la pubblicità, più che commettere nuovi «soprusi», riesce semmai a *limitare* le violazioni temute da Packard. E' come passare dal mondo dell'adulterio - il *Bonheur des Dames*: gendarmi, svenimenti, mariti furiosi, tribunali, tentati suicidi - a quello del flirt. Perché la pubblicità conquista la cliente, certo, però non la disonora. Indebolisce le resistenze del Super-Io, e del principio di realtà: ma non produce quell'esercito di «vere e proprie malate di nervi» descritte da

Dubuisson.

«Vedevo ogni cosa come attraverso una nebbia, - confessa una cleptomane: - tutti gli oggetti eccitavano il mio desiderio, tutti avevano un fascino straordinario»¹⁴. Ecco, la pubblicità è questa stessa nebbia incantata: ma fatta solo di *immagini*, senza più cose. E' uno specchio fatato, dove il desiderio si mescola all'oggetto, come nelle vetrine fotografate da Atget, con le loro fantastiche sovrapposizioni tra le cose esposte, e il passante che le osserva. E come la vetrina, al cui sviluppo è del resto legata, la pubblicità protegge la merce dal consumatore, e questo da quella: permette lo sguardo, ma trattiene dal furto, e lascia così che il desiderio si dispieghi liberamente, senza turbamenti etici o conseguenze penali.

La pubblicità che «salva» l'individuo dallo strapotere delle merci, insomma. Assurdo? Niente affatto. E' ben per questo, del resto, che la pubblicità funziona, ed è sopravvissuta tanto più a lungo della magia da jungla dei primi grandi magazzini. Ancora Simmel:

Lo sviluppo della cultura moderna è caratterizzato dalla preponderanza di ciò che si potrebbe chiamare lo « spirito oggettivo » sullo « spirito soggettivo » [...] Se gettiamo lo sguardo sull'immensa cultura che negli ultimi cento anni è stata incorporata in oggetti e conoscenze, in istituzioni e in agi, e se raffrontiamo tutto questo al progresso dell'individuo nello stesso periodo [...] risulta evidente una paurosa sproporzione tra i due fatti. L'individuo, nel suo sviluppo individuale, segue questo sviluppo molto imperfettamente, e rimanendo indietro ad una distanza sempre maggiore¹⁵.

Rimanendo indietro a una distanza sempre maggiore... È il messaggio del *Bonheur des Dames*, dove l'individuo arranca dietro allo «spirito oggettivo», arraffando a casaccio un po' di tutto. Bene, la pubblicità è appunto il meccanismo che pone rimedio a tale «paurosa sproporzione», e rende accessibile a tutti il grande mondo delle merci borghesi. O meglio: la pubblicità - e lo *stream of consciousness*.

2. « *Stream of consciousness* ».

Il tipo umano metropolitano sviluppa un organo che lo protegge dalle correnti minacciose e dalle contraddizioni del suo ambiente esterno. [...] Egli reagisce con il cervello invece che con il cuore. Un'accresciuta consapevolezza assume il controllo della psiche. [...]

La vita dell'intelletto è l'elemento che serve a preservare la vita soggettiva dalla potenza soverchiante della vita metropolitana¹⁶.

Così Simmel nel 1903. Passano vent'anni, e Joyce offre una diagnosi esattamente opposta. Colui che ha «sviluppato l'organo del cervello», Stephen Dedalus, è in scarsa sintonia con la grande città: preferisce luoghi periferici, o al chiuso. E quanto a Bloom, che è il vero eroe metropolitano dell' *Ulisse*, ecco come «Itaca» riassume la sua giornata:

Quali erano abitualmente le sue meditazioni ultime?

Di un qualche cartellone, unico e solo nel suo genere, che facesse fermare la gente dallo sbalordimento, l'ultimo grido nel campo della pubblicità stradale, escluse tutte le accrezioni estranee, ridotto ai suoi termini più semplici ed efficienti non eccedente il normale raggio dello sguardo casuale e congruo con la velocità della vita moderna (*Ulisse*, xvii, 1769-73).

Qui, l'«accresciuta consapevolezza» di Simmel conta davvero poco e nulla. E tutto un gioco di elementi irrazionali: iperboli, incontri fuggevole fantasticherie, associazioni casuali. «Non c'è niente di così romantico come la pubblicità, - scrive Wyndham Lewis qualche anno dopo l'*Ulisse*: - questa apoteosi dell'insolito e del meraviglioso [...] questo mondo da sogno, da ipnotizzatori»¹⁷. E Spitzer, in quello che resta il saggio più bello sull'argomento:

Vale la pena di osservare che i primi annunci ad apparire regolarmente sui giornali americani (verso la metà dell'Ottocento) riguardavano le *patent medicines*, le «specialità brevettate» che promettevano un'efficacia miracolosa. E' assai significativo che l'industria della pubblicità abbia esordito

facendo appello al sogno primordiale che la magia ci salvi dai difetti e dai mali del nostro corpo .

E allora. La metropoli razionalizzata di Georg Simmel: città del cervello, dell'intelletto. E la metropoli fatata di Leopold Bloom: città del sogno e della magia. Eppure, hanno ragione tutti e due, perché parlano di cose diverse. Simmel pensa alla città della produzione; Joyce, a quella del consumo. Nella prima, vige il duro «disincanto» di Max Weber; nella seconda, al contrario, il «bisogno di reincanto» di Ernest Gellner:

Una società industriale davvero avanzata non esige più che i suoi consumatori siano freddi e razionali; al massimo, lo richiederà ai produttori [...] Col tempo, però, i consumatori sono sempre di più, e i produttori sempre di meno; il tempo di lavoro diminuisce, e il tempo libero aumenta. E nel consumo, niente più freddezza, niente rigore: tutto tende verso l'agio, la facilità, la sottomissione ai nostri desideri¹⁹.

Il nostro, conclude Gellner, è un «mondo dualistico»: sdoppiato tra «standardizzazione e anomia». Gran bella immagine, già aleggiante nel saggio di Spitzer²⁰, e che esprime alla perfezione il paradosso della pubblicità: prendere dei prodotti standardizzati, e farli sembrare unici. Vediamo.

Tra le invenzioni del *Bon Marché* ce n'era una - il cartellino del prezzo - che avrebbe fatto la felicità di Karl Marx. Sembra una cosa da nulla, quattro cifre su un pezzo di cartone: eppure, da quel momento in poi le merci diventano davvero dei feticci, perché hanno imparato addirittura a parlare. Cominciano coi numeri, appunto; poi, imparano il proprio nome; infine, tutto il resto dell'alfabeto. E ogni luogo è buono, per questo nuovo linguaggio: muri, omnibus, edicole, gabinetti, recinti, palazzi, barche, stazioni... In molti quadri di inizio secolo, e in particolare nel cubismo (l'esempio migliore: *Città*, di Otto Moller, del 1921), l'onnipresenza della parola spicca anzi come il tratto dominante del paesaggio urbano: come se Parigi, o Berlino, fossero ormai delle vere e proprie *città di parole*²¹. E in fondo, gli stimoli/chocs di cui abbiamo tanto parlato, proprio questo sono: parole. Parole colorate, alla lettera, come è giusto

che sia se devono toccare le emozioni, e «far fermare la gente dallo sbalordimento». Parole fatte di luce, come nelle insegne elettriche che tanto spaventano Franz Biberkopf. Parole esagerate, enormi, per fare fronte «alla velocità della vita moderna». Parole di fumo, come quelle tracciate da un aereo nel cielo di *Mrs Dalloway*. Parole vive, che passeggiano per strada masticando panini, come la lettera « Y » della cartoleria Hely's (*Ulisse*, vm, 126-28)...

Parole parole parole parole. E' un bombardamento che nessuno si aspetta, e cui la grammatica ottocentesca non è in grado di far fronte. Attenzione, chiarezza, concentrazione: le vecchie virtù sono peggio che inutili: anziché sintonizzarsi con la pubblicità, la percepiscono come un irritante rumore. Ci vuole uno stile diverso, per orientarsi nella città di parole; una grammatica più debole di quella della coscienza; una sintassi nervosa, discontinua. Ci vuole, viene da dire, un cubismo del linguaggio. E questo appunto offre lo *stream of consciousness*: frasi semplici, smozzicate, dove il soggetto si ritrae per dare spazio all'invasione delle cose²². Paragrafi paratattici, dalle porte spalancate: dove c'è sempre spazio per una nuova frase, e per uno stimolo in più.

In una straordinaria complicità di fatto sociale e fatto formale, pubblicità e *stream* si rincorrono dunque, e si implicano, lungo tutto l' *Ulisse*. Quella, è l'emittente inesauribile della metropoli capitalistica: questo, l'apparecchio ricevente che coglie al volo gli stimoli fluttuanti, e li organizza. Ma li organizza come? Davvero in un «flusso», in uno «*stream of consciousness*»? Proviamo a risalire alla fonte della metafora. William James:

In tutti noi, da svegli (e spesso anche nel sonno), è sempre attiva una qualche forma di coscienza. C'è un flusso, una successione di stati, di onde, o di campi (o come volete chiamarli) di conoscenza, desiderio, decisione, ecc., che passano e ritornano di continuo, e costituiscono la nostra vita interiore²³.

Flusso - campi. Onde - stati. Sembra proprio che James, qui, sia indeciso tra metafore cognitive opposte. E se è vero che la conferenza si intitola «Il flusso di coscienza», a leggerla bene

risulta però di gran lunga prevalente la metafora, opposta, del campo di coscienza. Anzi, campi, al plurale, «che si susseguono l'un l'altro»: *successive fields of consciousness*²⁴. Proprio come nell'esperienza di Bloom: discontinua, segmentata. Fatta di momenti discreti, e quasi assoluti.

Fatta, diciamo meglio, di *paragrafi* discreti e quasi assoluti. Nell'*Ulisse*, infatti, il paragrafo perde la casualità che di solito lo caratterizza, e diventa un vero e proprio elemento formale: un «quanto» stilistico, la cui pulsazione regolare sostiene e organizza tutta la prima parte del romanzo. In esso prende forma verbale una grande intuizione della psicologia sperimentale di fine Ottocento: *il presente*. Il presente di James, «che non è una lama di coltello, ma una sella, da cui si può guardare sia in avanti che indietro nel tempo»²⁵. Il presente, dicono altri, che attraversa il nostro campo percettivo come una sorta di cometa, con un vivido nucleo portante, e una coda che si sfrangia pian piano all'indietro. Il presente come una realtà empirica, misurabile, e anzi, al giro del secolo, cronometrata più di una volta attorno ai dodici secondi. A leggerli in silenzio, i paragrafi *Ulisse* ne esigono forse qualcuno di più.

Lo *stream* come la forma del presente: il presente, come la durata della pubblicità. Qualche secondo e nulla più, perché la luce dell'annuncio è davvero come quella della cometa: è tutta nella rapidità. Se volesse durare, perderebbe ogni fascino. E come nel tempo, così nello spazio: dove le parole della pubblicità sono sì dappertutto, ma anche dappertutto *ai margini* del campo percettivo. Smozzicate, come nel cubismo e poi nel *collage*: fuggevoli, da cogliere con la coda dell'occhio. «Sguardi di pochi secondi, - come scrive Simmel del flirt, - che mescolano insieme consenso e rifiuto... »²⁶.

La pubblicità, dicevo più sopra, è il flirt con le merci. Bene, adesso se ne capisce il perché: l'uno e l'altra cercano di porre riparo a un paradosso del mondo moderno. Da una parte, scrive infatti Simmel, noi ci troviamo di fronte a «un notevolissimo aumento di fenomeni provocanti»; dall'altra, però, ci scontriamo con «l'impossibilità di possedere tutte le donne attraenti che ci stanno attorno». Ebbene, il flirt

è un rimedio a tutto ciò. Per suo mezzo, una donna si può concedere - potenzialmente, simbolicamente, o in via di approssimazione - a un gran numero di uomini, proprio come, allo stesso modo, un singolo uomo può possedere un gran numero di donne²⁷.

Una donna si può concedere, un uomo può possedere... Noi non dividiamo più il mondo a questo modo. Ma l'ossatura astratta del ragionamento resta valida. Del resto, si sostituisca a «uomini», o «donne», la parola «stimoli», e ne verrà fuori l'idea esposta vent'anni prima nel saggio sulla metropoli. Per un verso, si vorrebbe godere dei mille «fenomeni provocanti» della grande città: per l'altro, «è impossibile possedere tutte le [cose] attraenti che ci stanno intorno». E allora, il flirt si prende cura degli esseri umani, e la pubblicità delle cose: le tiene sempre presenti, e le rende magari anche più eccitanti - però, non ci obbliga a nulla. Moltiplica ogni sorta di prospettive ammalianti, ma ci concede di non prenderle alla lettera. Le sue promesse non sono né vere né false: sono poste al di là del vero e del falso. E' il mondo, dice ancora Simmel, del «Grande Forse». Tra poche pagine, ne ripareremo.

3. Sociologia della distrazione.

Su e giù per le strade di Dublino, tra pubblicità e *stream of consciou-ness*, l'eroe dell' *Ulisse* sta imparando un'arte nuova: vedere, e non vedere. Bloom percepisce tutto, ma non mette a fuoco nulla; un'occhiata, poi avanti. E' il modo di fare metropolitano: il modo di non farsi travolgere dal grande mondo che si concentra nella grande città. Ma che cosa l'ha reso possibile?

Il cervello, risponde Simmel: la vita dell'intelletto. Joyce però suggerisce il contrario: non una «accresciuta consapevolezza» - ma anzi, un'accresciuta distrazione. O meglio, una distrazione che non solo è cresciuta (Bloom è forse il personaggio più distratto della letteratura mondiale), ma ha anche cambiato funzione. Invece di essere una mancanza

(come nell'inglese *absent-minded*), essa è divenuta uno strumento attivo ed efficace: una sorta di centralina, che attiva simultaneamente diversi circuiti mentali, e permette a Bloom di catturare quanti più stimoli possibile. Si pensi, è un esempio tra i tanti, all'inizio del quinto capitolo: Bloom, appena uscito dall'ufficio postale, si imbatte in M'Coy (stimolo n. 1: sgradevole), che lo costringe a una noiosissima conversazione. Ma Bloom può sopportarla, perché la sua mente è con M'Coy solo a metà: l'altra metà si distrae, va nella tasca della giacca, e cerca di capire (stimolo n. 2: incerto) cosa contenga la lettera di Martha Clifford. Poche righe ancora, e un terzo Leopold Bloom guarda, sovrappensiero, dall'altro lato della strada, dove una bella cliente dell'Hotel Grosvenor sta per salire in carrozza (stimolo n. 3: piacevole): e Bloom, che vuole vederle le gambe, sa essere sufficientemente « *absent* », nella sua conversazione, da seguire quest'altra possibilità. Scomparsa la donna, la distrazione cambia oggetto, e mentre M'Coy continua a parlare Bloom « srotola ozioso il giornale, e ozioso legge » un annuncio pubblicitario (stimolo n. 4: neutro) che tornerà poi varie volte nel corso della giornata (*Ulisse*, v, 82-147).

Il distratto, e la metropoli. Viene in mente un piccolo classico della psicologia cognitiva, elaborato negli anni Cinquanta: il cosiddetto « *problema del cocktail party* ». Per chi entri in un luogo dove si svolge una festa con molti invitati,

la prima sensazione [...] è semplicemente di confusione, di rumore indistinto. Ma ben presto si riesce, e senza eccessiva difficoltà a seguire solo una fra le varie conversazioni che vanno avanti contemporaneamente, a dispetto anche del rumore e della confusione. Si riesce a comprendere quello che dice il nostro interlocutore, anche se qualcun altro, messo fra noi e lui, continua a parlare d'altro, magari ad alta voce. Se cerchiamo però di seguire contemporaneamente il nostro interlocutore e l'estraneo, ci accorgiamo che la cosa è molto difficile. Perdiamo troppe cose da una parte, e non riusciamo a cogliere il senso da quell'altra²⁸.

Tutto vero. Ma è altrettanto sicuro che, a un cocktail party, l'attenzione abbia un ruolo così importante? Ci si va per

«concentrarsi» su un solo interlocutore, o non piuttosto - come Bloom con M'Coy - per «seguirne contemporaneamente» più d'uno, anche a prezzo di superficialità e confusione? E lo stesso desiderio, su scala immensamente più grande, vale anche per la metropoli: il cui fascino non risiede in una promessa specifica, per quanto attraente, ma nelle *molte* scelte che vi appaiono tutte egualmente possibili. Per Julien Sorel, ad esempio, che è legato a un unico sogno, tra provincia e capitale non c'è poi una gran differenza; per Lucien de Rubempré, che è incerto tra un futuro da giornalista, o da poeta, o magari da nobile, Parigi è invece già molto importante; per Frédéric Moreau, che flirta con ogni donna e ogni idea, è ormai indispensabile. Con Bloom, si fa un altro passo in questa direzione. Un paragrafo innescato dal solito sguardo casuale a un annuncio pubblicitario:

Guardò il bestiame, sfocato nell'argentea calura. Incipriati olivi argentei. Lunghe giornate tranquille: potare, maturare. Le olive si mettono negli orci, no? Me ne sono rimaste alcune di Andrews. Molly che le sputava di bocca. Ora sa che sapore hanno. Le arance in carta velina in casse. E i cedri. Chissà se il povero Citron è ancora vivo in Viale Saint Kevin. E Mastiansky con la vecchia cetra. Che belle serate si passavano allora. Molly nella sedia di vimini di Citron. Piacevole a tenersi in mano, il fresco frutto cereo, tenerlo in mano, portarlo alle narici e odorarne il profumo. Così; profumo greve, dolce, selvaggio. Sempre lo stesso, per anni e anni. E poi i prezzi erano alti, mi diceva Moisel. Piazza Arbuto: Via delle Belle: i bei tempi che furono. Devono essere senza nemmeno un difetto, diceva. Venuti di così lontano: Spagna, Gibilterra, Mediterraneo, il Levante. Cassette in fila sul molo a Jaffa, un tale che le spunta a una a una nel suo libricino, scaricatori scalzi dalle tute sporche a maneggiarle. Ecco comesichiamo che esce da. Come va? Non mi vede. Tizio che si conosce quel tanto da salutarlo un seccatore. Visto di spalle somiglia a quel capitano norvegese. Chissà se lo incontro oggi. L'annaffiatrice. Fa piovere. Così in cielo come in terra (*Ulisse*, iv, 201-17).

Proseguendo *nell'Ulisse*, alcuni temi di questo passo (il Levante, le olive, Gibilterra, il prezzo delle merci) avranno un

notevole sviluppo; altri (i cedri, Succoth, comesichiamia) rimarranno invece relativamente inattivi. Questa pagina, però, non cerca in alcun modo di prefigurare la gerarchia che verrà istituita nel corso del romanzo. La sua struttura paratattica, che moltiplica le direzioni di sviluppo, e le rende indipendenti l'una dall'altra, trasmette la sensazione opposta: un presente aperto, dove *i diversi sviluppi sono ancora tutti egualmente possibili*. Il possibile, qui, è divenuto interessante in quanto tale: in sé e per sé, a prescindere da qualsiasi realizzazione futura. E nel far questo, sostiene un recente studioso tedesco, l'*Ulisse* si ribella al principio di realtà del mondo moderno:

L'arte è in linea di principio un fenomeno che appartiene al regno della fantasia e del fantasticare; quella dello *stream of consciousness* - e a maggior ragione quella dell' *Ulisse* - assume tale stato di cose a proprio contenuto, e rappresenta con mezzi artistici la resistenza al principio di realtà²⁹.

Da una parte, prosegue Schonheich (che si basa sul *Principio speranza* di Ernst Bloch), abbiamo appunto il principio di realtà: dall'altra, il *Tagtraum*: la fantasticheria, che si esprime nello *stream*, e che incarna «un desiderio di cambiamento, di miglioramento del mondo». E conclude, ritornando all' *Ulisse*:

Gli annunci pubblicitari sono una forma fantastica assai banale, che mira a sedurre l'osservatore con aspettative banali. L'illusione intenzionalmente perseguita dalla pubblicità entra tuttavia in conflitto con la realtà dell'esistenza quotidiana [...] La pubblicità permette di trarre un profitto economico dalla discrepanza tra vita reale e immaginaria, e contiene, assieme a tutta la sua banalità, anche un qualcosa dell'aspirazione a un mondo migliore³⁰.

Verbesserung der Welt: è questo che vuole la pubblicità, e la fantasticheria che vi si accompagna? Un mondo trasformato, e migliorato, rispetto alla prosa del capitalismo? Ma no, il mondo è sempre quello: solo, adesso, a portata di sguardo. E anzi. La leggerezza dello *stream*, il suo possibilismo fantasticante, è proprio ciò che mette Bloom a suo agio nel mondo delle merci, perché gli permette di catturare centinaia e centinaia di stimoli, e di giocarci liberamente. Altro che

resistenza al principio di realtà: la pubblicità, lo *stream*, la distrazione, la fantasticheria sono altrettante versioni di quel principio: e versioni particolarmente efficaci³¹. Dove il serio e severo borghese del diciannovesimo secolo avrebbe fatto naufragio, l'uomo della fantasticheria si muove sicuro tra vetrine e annunci. Distratto - e socializzato.

Cinico Joyce. Il prosaico girovagare di Bloom dissolve uno dei grandi miti letterari del primo dopoguerra: la Passeggiata Surrealista, col suo errare privo di meta, che dalla distrazione - lo stato «passivo e ricettivo» celebrato dai *Manifesti* del '24 e del '30 - si ripromette una inaudita libertà:

una caccia miracolosa, in un paesaggio di esperienze che non poteva non contenere una folla di sorprese, e anche - chi può dirlo? - una qualche grande rivelazione che avrebbe cambiato la nostra vita e il nostro destino (*Le Paysan de Paris*, «Il sentimento della natura nel parco di Buttes-Chaumont»).

Rivelazioni che cambiano il nostro destino? No, questo non è l'*Ulisse* (ma poi, diciamo la verità, non è neanche *Le Paysan de Paris*). Durante le passeggiate di Bloom, il caso porta alla luce una sterminata quantità di cose e di idee: ma non c'è nessun viaggio in terre sconosciute: è tutto ben noto, terreno, immerso in una luce meridiana. Nella mente di Bloom, anche quando è distratta - anzi, *proprio* perché è distratta, e dunque particolarmente ricettiva - troviamo solo *ciò che nel mondo c'è già*: tantissime cose, ma nessun miracolo. In questo, gli effetti della pubblicità concordano con quelli della radio. Rudolf Arnheim:

E' inerente al carattere tecnico della radio che l'ascoltatore può solo ascoltare, ma non rispondere [...] La radio spinge fino all'estremo una forma di passività che segue il principio della specializzazione e della divisione del lavoro e spacca sempre più nettamente la comunità produttiva in una parte attiva e una parte passiva [...] La radio ha un'importanza così grande perché con i suoi vantaggi e svantaggi si adatta perfettamente alle forme sociali oggi esistenti.

La radio: qualcuno parla senza ascoltare, e tutti gli altri

ascoltano senza poter parlare³².

Una parte attiva, e una passiva... Bloom appartiene senz'altro a que-st'ultima: lo *stream of consciousness*, del resto, che riceve ma non trasmette, è una vera radiolina *ante litteram*, con le sue stazioni, i suoi programmi, e persino le sue scariche di energia statica. E quante cose riceve, in una giornata! Qui, la passività non è solo un vuoto; è piuttosto, come dice Boulez di Gustav Mahler - compositore più di ogni altro affine a Joyce, e che parlava delle sue sinfonie come di lunghe passeggiate - «una passività che arricchisce»³³. Formula strana, e da non prendere proprio alla lettera: ma che suggerisce finalmente, dopo un secolo di tentativi, la soluzione a un problema che ci accompagna dall'inizio di questo lavoro.

In un mondo dove esiste lo Stato, la legge, la divisione del lavoro e dei poteri - leggiamo nell'*Estetica* di Hegel - la totalità sociale non può più prender forma nell'azione di un eroe. Bisogna cambiare strada: puntare sull'«eroe passivo», dicevo di Faust. E', questa, una figura che ha dei vantaggi - la sua «innocenza», innanzitutto - ma che però non riesce mai a essere del tutto convincente. E infatti, già Goethe, che pure è il primo a mettersi su questa strada, pensa sempre di ricondurre il suo eroe «alla felicità dell'agire» (e gli mette comunque al fianco l'iperattivo Mefisto). Quanto a Melville e Wagner, restano sospesi a metà: indecisi tra il riflessivo Ishmael e il feroce Ahab; tra Wotan, «vincolato dai patti», e Sigfrido, con la sua invincibile spada. In Flaubert, l'ozio enciclopedico si ritorce contro se stesso; nel *Peer Gynt*, Ibsen prende bruscamente le distanze dalla superficialità del suo eroe.

Sembra proprio un mezzo vicolo cieco: come se attorno all'eroe passivo si addensassero troppe ombre per trovarvi il principio di una nuova totalità. E infatti, all'inizio, neanche Joyce vi vede un punto di partenza. Nelle intenzioni originarie, Bloom è una conclusione: l'ultima storia dei *Dublinesi* - l'apice, si può ben pensare, della «paralisi» della raccolta giovanile. Ma in un drammatico cambio di funzione, Joyce mette Bloom sotto il microscopio, e scopre che nella sua passività non c'è solo *in-attività* e *manca*nza di azione: ci sono anche delle quantità positive: ricettività, varietà, apertura al mondo. In

Bloom, lo abbiamo visto, per-sino la distrazione è una forza mobile, attiva: se pure non «produce» alcunché in senso stretto, permette però di districarsi in una situazione molto complessa, e di organizzarla.

Una passività che arricchisce, diceva Boulez: un mondo di cose, come in ogni istante della giornata di Bloom. Una passività selettiva, intelligente: che non ha più nulla di debole o pigro. E infine, anche qui, una passività innocente: cui la ricchezza della metropoli occidentale si presenta come un dato di fatto, di cui essa non porta responsabilità alcuna. L'epica moderna ha finalmente trovato il suo eroe: e con lui, quella totalità immediatamente visibile di cui era in cerca dai tempi di Goethe: il mondo - il *grande* mondo, davvero - del *consumo*. Dopo il secolo del *Faust*, cominciava quello dell' *Ulisse*.

4. Il Grande Forse.

Fin qui, ho come lavorato con delle scatole cinesi. Prima, la metropoli come concentrato del mondo. Poi, il grande magazzino come concentrato della metropoli. Poi, la pubblicità come concentrato del grande magazzino. Infine, lo *stream* come concentrato della pubblicità. In questi spostamenti progressivi, gli stimoli da cui eravamo partiti hanno pian piano cambiato natura: son diventati sempre più astratti. Cose; poi merci; poi immagini; poi parole; e infine, *possibilità*. Lo *stream*, dicevo più sopra, è la tecnica della possibilità in quanto tale, a prescindere dalla sua realizzazione. E anzi: è la tecnica che fa della possibilità l'ideologia forse più tipica del ventesimo secolo.

Un'ideologia - della possibilità. Ma è mai possibile? Non è forse, l'ideologia, un discorso fatto di leggi e di punizioni: un meccanismo che *limita* il campo del possibile? E' questo, certo - se si ragiona come a suo tempo la sinistra hegeliana, e si concepisce l'ideologia come la forma borghese del monoteismo. Ma quello stato di cose è stato cambiato dallo sviluppo stesso del capitalismo: dalla sua inventiva tecnica: da una produzione che vuole sempre più consumatori: da una classe di mezzo che vuole sempre più cose. E il possibile, da

nemico dell'ordine borghese, si è trasformato così nel suo legittimo orizzonte. E' iniziata, scrive nel 1896 la «Revue des deux mondes», *L'Age de l'Affiche*:

I monumenti d'altri tempi esortavano il popolo alla preghiera, all'ubbidienza [...] Al contrario, *l'affiche* non ci parla che di noi stessi, dei nostri piaceri, dei nostri gusti, dei nostri interessi, della nostra alimentazione, della nostra salute, della nostra vita. Non ci dice: «Prega, obbedisci, sacrificati... » No, *l'affiche* ci bisbiglia all'orecchio: «Divertiti, pensa a te, mangia, va' a teatro, al ballo, al concerto, leggi un romanzo, fatti una bella birra, un buon brodo, un sigaro come si deve, mangiati tutta la cioccolata che vuoi... »

Continuino pure, gli architetti, ad innalzare chiese [...] la vera architettura del nostro tempo è *l'affiche*, questa facciata effimera, demolita ogni sera e ricostruita ogni mattina, coi suoi mille colori sotto i quali sparisce il vecchio monumento di pietra...³⁴.

Il monumento di pietra, e la facciata di carta: due stili, due fasi della cultura europea che si intrecciano e si scontrano lungo tutto *l'Ulisse*. Da una parte, il dovere giudaico-cristiano: dall'altra, il possibile della pubblicità. Quello, un'ideologia esplicita, intollerante, colta, forte; questa, un'ideologia allusiva, indulgente, superficiale, debole. Però: più adatta ai tempi. Più adeguata, per la sua leggerezza, a una metropoli che in tempo di pace non ha proprio nessun bisogno di valori forti, e preferisce dunque, alla serietà della preghiera, il bisbiglio tentatore dell'*affiche*. E anzi: finisce con l'imporre la pubblicità alla stessa religione: al «Dr. John Alexander Dowie, restauratore della chiesa di Sion», che si affida a dei volantini (viii, 5 sgg.), o a quella ditta di Birmingham che fabbrica crocifissi luminosi per camere da letto (viii, 17-20). Quando Bloom riscrive in cuor suo la Messa come se fosse una campagna pubblicitaria

- «Buona idea, il latino. Tanto per cominciare, l'imbambola»³⁵ - l'abbraccio dell'*affiche* sembra proprio aver soffocato il vecchio monumento di pietra.

Possibilità, dunque. Nell'universo del consumo, questo

termine vuol dire una cosa molto semplice: è un desiderio, una voglia di cose nuove. Nella letteratura del Novecento, si aggiunge a questo primo significato un fortissimo senso di *molteplicità*. Non più la libertà di fare *qualcosa*, ma *qualsiasi* cosa: l'idea che gli esseri umani siano realtà plurali, indeterminate: crocevia di esistenze, per l'appunto, tutte egualmente possibili. E' il pensiero di Stelio Effrena, che contempla «le sue infinite potenze di sentire e di sognare»; di Tonio Kroger, che «porta dentro di sé la possibilità di mille forme di esistenza»; di Lafcade, nei *Sotterranei del Vaticano*, che «sente in sé le più straordinarie possibilità». Sono i personaggi di *Tarr*, che si cimentano con assurdi esperimenti su se stessi; quelli di *Tórless* e dei *Falsari*, che li impongono agli altri; il caso fortuito di Pirandello, che si esercita su chiunque gli capiti a tiro. A Parigi, c'è monsieur Teste, «il demone della possibilità»; a Christiania, l'affamato di Hamsun, cui una forza ignota fa inventare le storie più assurde; a Pietroburgo, i personaggi di Belyj, che non sanno compiere due azioni coerenti l'una di seguito all'altra; a Mosca, il mondo di Mefisto/Woland, dove tutto è davvero possibile; a Praga, nella *Notte di Valpurga* di Meyrink, «uomini posseduti ad ogni istante da un demone diverso»; a Vienna, Ulrich Anders (anders: altrimenti), l'«uomo della possibilità», col suo rifiuto di «dare maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è»; e a Dublino, naturalmente, Stephen Dedalus, che riflette fra sé e sé sulla «effettualità del possibile in quanto possibile».

Ma basta esempi; e proviamo invece a ragionare su una differenza. In quasi tutti i romanzi citati, la sfera del possibile funziona di fatto come una premessa dell'azione. Le «infinite potenze di sognare» si allontanano dalla realtà, è vero: ma è come se prendessero la rincorsa, per scontrarsi con violenza ancora maggiore. Ed ecco allora gli omicidi gratuiti di Gide, la furia improvvisa di Hamsun e Lewis, il «sonnambulismo» di Broch, la spietatezza di *Tórless*, il terrorismo di Belyj, la strage di Meyrink, la pazzia di Pirandello...

In Joyce, per contro, nulla di tutto questo. Con l'entrata in campo dello *stream*, il contatto tra i due mondi viene a cadere, e il possibile fa vita a sé, estraneo, e anzi ostile a ogni forma di realizzazione. Perché una realizzazione è sempre anche una rinuncia: inverando una possibilità, esclude tutte le altre. E

dunque, anziché trasformarsi in azione, lo *stream* si trova a rivaleggiare con essa, e ingrandirsi a sue spese: da quella prima strana parola («Crisostomo»), quasi sperduta nella pagina d'apertura del romanzo, fino ai grandi blocchi di «Proteo», di Bloom, di «Penelope». Una pagina dei «Lotofagi»:

Mette in risalto il nero dei suoi occhi. Mi guardava, il lenzuolo tirato su fino agli occhi, spagnola, annusandosi mentre mi mettevo i gemelli ai polsini. Quelle ricette casalinghe spesso sono le migliori: fragole per i denti: ortiche e acqua piovana: avena dicono stemperata nel latte. Nutre la pelle. Uno dei figli della vecchia regina, il duca d'Albany vero?, aveva una pelle sola. Leopoldo, sì. Tre ce ne abbiamo. Porri, verruche e foruncoli per peggiorare le cose. Ma vuoi anche un profumo. Che profumo usa tua? *Peau d'Espagne*. Quell'acqua al fiore d'arancio è così fresca. Buon odore hanno questi saponi. Sapone al latte genuino. Ora di farsi un bagno qui all'angolo. Hammam. Turco. Massaggio.

Lo sporco s'arrotola nell'ombelico. Sarebbe meglio se lo facesse una ragazza.

E credo anche che io. Sì, io. Farla nel bagno. Strana voglia che ho. Acqua all'acqua. Unire l'utile al dilettevole. Peccato non c'è tempo per un massaggio.

Ti senti fresco per tutto il giorno. Il funerale sarà piuttosto deprimente (*Ulisse*, v, 494-506).

Molly nuda nel letto, la relazione con Martha, la ragazza del bagno turco, l'idea di masturbarsi. Sembra una pagina da manuale: desideri erotici, e sogni a occhi aperti. Però, è tutto molto diverso dalle storie di risarcimento emotivo che siamo soliti associare a questa combinazione, a cui pensava del resto lo stesso Freud nel tradurre il tedesco *Tagtraum* con dei termini (*petit roman*, *story*) dalla chiara dominante narrativa³⁶. Nell'*Ulisse* (con l'eccezione di Gerty in «Nausicaa»), non c'è nulla del genere: perché ogni narrazione impone a sua volta delle scelte, ossia del-, le esclusioni - mentre lo *stream* vuole mantenere ben aperto il campo del possibile. E così, invece di una fantasticheria ben sviluppata, ci dà quattro abbozzi di dieci parole: uno nel passato, uno nel presente, uno nel futuro, e uno puramente ipotetico. Nessuno di loro è posto in primo

piano: e nessuno è escluso dal primo piano. Sono, appunto, possibilità allo stato puro: da godere in quanto tali, senza nessuna conseguenza ulteriore. Sarà un caso, ma nel bagno turco Bloom non si masturba neanche.

Prima di concludere, facciamo un rapido passo indietro: alle origini lontane della letteratura del possibile. Il romanzo di formazione: la storia di un giovane, di un fascio di potenzialità, di un'esplorazione di tanti futuri diversi. Esplorazione ampia, e spesso affascinante: ma mai illimitata. La gioventù è esentata per qualche tempo dalla forza vincolante dei rapporti sociali: ma deve pur sempre tornare a misurarsi con loro - e di solito perde. Wilhelm Meister non fonderà il teatro nazionale tedesco; Julien Sorel non seguirà le orme di Napoleone; Lucien de Ru-bempré non sarà un poeta; Tertius Lydgate non sarà un grande scienziato... Le grandi speranze sono appassite: illusioni perdute. La possibilità non è diventata realtà. E in questo mondo duro, «realistico», una possibilità non realizzata è, molto semplicemente, un fallimento: una fine: nulla. Non è, come dirà Musil con aria di sfida, «una possibilità, meno la sua realizzazione»: non è proprio più niente, non è neanche più sentita come una possibilità. La frase di Stephen - «effettualità del possibile in quanto possibile» - a Balzac sarebbe sembrata priva di senso.

In un romanzo del secolo scorso, voglio dire, Bloom sarebbe il classico tipo del fallito: un lavoro da poco, una cultura mediocre, aspirazioni banali, una vita intima di silenzi e umiliazioni. Sarebbe, non so, Oblomov. Ma come ce lo presenta Joyce?

La scorsa settimana - gli scrive Pound nel novembre del 1918 - mi sono riguardato *Bouvard e Pécuchet*. Non c'è dubbio che Bloom fa tutto quello che voleva fare Flaubert, e in un decimo dello spazio, e per di più si ha sempre la sensazione che possa succedere qualcosa, anzi, ad essere esatti si ha la sensazione che qualsiasi cosa potrebbe succedere in qualsiasi momento, mentre in *Bouvard* sono lì impantanati fino al collo, e perfino quando qualcosa succede davvero ti continua a sembrare che non possa succedere nulla³⁷.

Qualsiasi cosa potrebbe succedere in qualsiasi momento. Nella realtà? No di certo, lì non succede proprio nulla: è bloccata, è la paralisi dei *Dublinesi*. Ma nell' *Ulisse*, questo è il punto, *la realtà passa in secondo piano*. Scrive Iser:

il Bloom reale non è che una raccolta di singoli momenti nel corso della sua vita: una raccolta infinitamente più ristretta delle possibilità illimitate del Bloom potenziale³⁸.

Possibilità illimitate. Vero, è l'esperienza di ogni paragrafo del romanzo: un orizzonte sempre aperto, che dà senso e colore alla giornata di Bloom, e che perciò lo lega al mondo a dispetto di tutto. Il fatto che esista quel magico «Bloom potenziale», voglio dire, contribuisce al reincanto dei rapporti sociali: agisce da soluzione immaginaria della miseria del Bloom reale, per ripetere la definizione dell'ideologia di Lévi-Strauss e Althusser. E' questo che intendevo, più sopra, parlando di ideologia del possibile. E, intendiamoci, si tratta di una *buona* ideologia: allegra, flessibile, curiosa. Ma non è di certo la sfida liberatoria di cui favoleggia una critica sempre in cerca di miti³⁹. E anzi, a guardare più a fondo...

Si rifletta su questo, il genio della possibilità, Ulrich Anders, vive in un paese dove nulla è più possibile: e resta stregato da Moosbrugger, l'omicida che sente di «non poter agire diversamente». Leopold Bloom, il personaggio più aperto del Novecento europeo, conduce una vita senza spiragli in un paese di poca libertà e nessuna indipendenza. E' una realtà che Musil e Joyce hanno voluto mettere tra parentesi, dedicando ogni loro energia al senso della possibilità: eppure, sotto le grandi volute dell'Azione Parallela e dello *stream*, quel duro nucleo iniziale continua a intravedersi. «Malgrado le sue ironie e i suoi paradossi», vien voglia di ripetere con Cari Schmitt, l'ideologia del possibile «rivela di essere in una costante posizione di dipendenza [...] di essere in definitiva soltanto l'accompagnamento delle tendenze attive della sua epoca e del suo ambiente»⁴⁰.

Una libertà che si fonda sull'illibertà. Più avanti, ne riparleremo.

5. «*Epiphany, madeleine, Leitmotiv*».

Joyce e Zola, Joyce e l'*affiche*, Joyce e Musil... E Joyce e Proust, naturalmente: da Edmund Wilson a Joseph Frank e Giacomo Debenedetti, un parallelo che è ormai un piccolo classico della critica contemporanea. Ma è poi così sicuro che la cosa di maggiore interesse sia la *somiglianza* tra l' *Ulisse* e la *Recherche*? Si pensi al monologo di Molly, e alla *matinée* Guermantes: due episodi a prima vista assai simili - due finali dilatati e incurvati all'indietro, a ritrovare il tempo passato. Se però il dato di partenza è lo stesso, gli sviluppi non lo sono poi affatto. Nella veglia di Molly, scrive Iser, il passato «riacquista quell'apertura che aveva da tempo perduta»: il tempo viene ritrovato perché viene *riaperto*: sottratto a ogni fissità, ogni certezza⁴¹. E invece, la felicità che pervade Marcel ha tutt'altra origine. Consiste nel riconoscere con sicurezza: nello scoprire l'«essenza permanente delle cose». Il tempo ritrovato è tempo *fissato*: scolpito una volta per tutte. Fermo.

Invece di Joyce «e» Proust, parlerò dunque, nelle pagine che seguono, di Joyce «contro» Proust. Non è questione di gerarchie (anche se, naturalmente, ho le mie predilezioni). E' che voglio porre in rilievo una caratteristica dell'evoluzione letteraria: il fatto che i momenti creativi (come gli anni di Proust e di Joyce), sono momenti di divisioni radicali - e *proprio per questo* sono momenti creativi. E' una storia a cespuglio, quella a cui penso: con dei rami diseguali e asimmetrici, che vanno ognuno per conto proprio, e cercano magari di sopraffarsi a vicenda. Altro che spirito del tempo, al singolare, che ritorna tal quale in ogni quadro, ogni romanzo, e ogni sinfonia! La storia letteraria è un campo di battaglia - e lo è soprattutto, vedremo, negli anni del modernismo. Ma per adesso, un po' di stilistica.

Grande è la gioia di Proust, - scrive Spitzer, - nel costruire frasi dipendenti, perché esse esprimono (e non si tratta di un gioco di parole) la dipendenza dell'uomo dal caso, del singolo dal tutto, e la traducono in forma insieme acustica ed architettonica⁴².

Il caso - ma tradotto entro una forma architettonica.

«Questo sentimento di tensione, - leggiamo in un altro punto del saggio, -

questa forza nel comprimere e nel tendere il periodo mi sembra che nascano soprattutto dall'intensità con cui Proust sa stabilire i rapporti tra le cose più diverse. In queste complesse rappresentazioni c'è un enorme dominio, una completa signoria sulle cose, e ognuna di esse è messa al posto che le spetta, principale o secondario che esso sia... »⁴³.

Una completa signoria sulle cose più diverse: splendida metafora. La potremmo mai applicare all' *Ulisse*?

Uno di quei signorini se lo sbriga presto un uomo. Ripuliscono le ossa senza guardare in faccia a nessuno. Carne di tutti i giorni per loro. Un cadavere è carne andata a male. Be' e allora il formaggio? Il cadavere del latte. Ho letto in quei «Viaggi in Cina» che i cinesi dicono che un bianco puzza di cadavere. Meglio la cremazione. I preti ce l'hanno a morte. Cucina alla diavola per l'altra ditta. Grossisti di bruciatori e graticole. Al tempo della peste. Fosse di calce viva per consumarli. Camera a gas. Ceneri in ceneri. O seppellire in mare. Dov'è quella torre del silenzio dei Parsi? Divorati dagli uccelli. Terra, fuoco, acqua. Annegare dicono che è il più piacevole. Vedi tutta la tua vita in un lampo. Ma essere riportati in vita no. Non si può seppellire nell'aria però. Giù da un apparecchio volante. Chissà se si sparge la notizia quando ne mettono sotto uno nuovo. Comunicazioni sotterranee. L'abbiamo imparato da loro. Non mi meravi-glierebbe. Pasto in piena regola per loro. Le mosche arrivano prima che sia ben morto. Avuto sentore di Dignam. Non gliene importa dell'odore. Pappa di cadavere biancosale che si sfalda: odore, sapore come di rapa bianca cruda (Ulisse, vi, 980-94).

Le frasi in corsivo costituiscono la prima stesura del paragrafo, pubblicata sulla «Little Review» nel settembre del 1918; tutto il resto viene aggiunto dopo, tra il '18 e il '21, fino a raddoppiare la lunghezza originaria. Grande è la gioia di Joyce, potremmo ripetere con Spitzer, nel moltiplicare le frasi dipendenti... se non fosse che, quelle frasi, dipendenti non

sono. Anche là dove si intravede una qualche subordinazione («Se un cadavere è carne andata a male, *allora* il formaggio è il cadavere del latte»), la paratassi di Joyce lavora all'effetto contrario: a costruire dei periodi staccati, indipendenti. Nulla è «al posto che gli spetta», qui, o meglio: il posto che spetta a cose e pensieri non è più, come in Proust, «principale o secondario», ma sempre principale⁴⁴.

Altro che signoria sulle cose. Ogni frase, e quasi ogni parola dello *stream* è un mondo a sé: compiuto, indipendente. Ogni paragrafo, una digressione in miniatura: che continua a espandersi, come quella che abbiamo appena letto, perché non esiste alcun vincolo «organico» che la tenga a freno. E' la logica della forma meccanica: l'addizione potenzialmente infinita di Goethe, Flaubert, Kraus, Pound, Dos Passos, Musil... E in effetti, per Joyce, «lavorare» all'*Ulisse* significa fondamentalmente *allungare l'Ulisse* - fino al giorno che lo stampatore perde la pazienza, e gli rispedisce indietro le bozze scarabocchiate per l'ennesima volta: «trop tard». Troppo tardi, il tempo è scaduto, un'idiozia astrologica vuole che il Libro nasca lo stesso giorno dell'Autore, e un fatto estrinseco (come per altri, più seriamente, la morte) si assume così la responsabilità di porre fine alla forma infinita.

Ma se anche l' *Ulisse* si ferma, resta pur sempre una domanda. In questo universo di tutte frasi principali, dove ogni cosa è in primo piano, e ogni giornata di lavoro aggiunge dei nuovi dettagli, che senso può avere la singola pagina, la singola frase? Anzi - ne ha ancora uno?

Nei testi realisti, ha scritto Roland Barthes, si incontrano spesso dei «residui dell'analisi funzionale»:

Residui irriducibili, che hanno questo in comune: denotano quella che per solito viene chiamata «realtà concreta» (piccoli gesti, sensazioni transeunti, oggetti privi di valore, parole ridondanti). La «rappresentazione» pura e semplice del «reale», il suo mero riportare «quello che è» (o è stato) appare così come una resistenza al senso⁴⁵.

Piccoli gesti, sensazioni transeunti, parole ridondanti... Non c'è dubbio, è il mondo di Leopold Bloom. E se Barthes ha

ragione, è un mondo straordinariamente *povero di senso*. Tutto il contrario, insomma, di quel che prevede la poetica dell'«epifania». Così Joyce, vent'anni prima dell' *Ulisse*:

... l'anima [di un oggetto], la sua quiddità, ci balza incontro, libera dai suoi paramenti esteriori. L'anima del più comune degli oggetti, la cui struttura si sia così disposta, ci si mostra nel suo trasparente splendore. L'oggetto ha realizzato la propria epifania (*Stephen Hero*, xxv).

L'anima degli oggetti: «il loro segreto essenziale, il loro senso [...] la realtà seconda che è la sola qualità che renda le cose degne di esser rappresentate»⁴⁶... E questo che troviamo, nell' *Ulisse*? La *claritas*, la *ra-diance* del giovane Joyce? Ma no, la grande novità dello *stream* sta nel suo andare avanti per pagine e pagine *senza la benché minima rivelazione*. E' il vero mondo della prosa: dettagliato, regolare, un po' banale. Lo sguardo corre sempre in orizzontale, senza che nulla si levi in volo, come nella grande visione del *Ritratto*, verso una realtà superiore. E come nello spazio, così nel tempo. La paratassi offre una griglia affidabile e meccanica, dove a ogni presente ne segue subito un altro, diverso, ma non più importante. Nessun istante si staglia mai sugli altri, irripetibile - Proust: «E tutto a un tratto, il ricordo mi è apparso» - a fissare in modo definitivo il senso del racconto.

Ulisse senza epifanie, insomma. E' un punto su cui il Joyce maturo si separa dalla propria opera giovanile, e da gran parte dei suoi contemporanei. Non è Dublino, la città delle rivelazioni: è Parigi. La Parigi di *Nadja*, tutta «collegamenti improvvisi, coincidenze pietrificanti, [...] lampi che ci metterebbero in grado di vedere, ma di vedere davvero... »: dove si va a passeggio sperando sempre di imbattersi nell'«evento dal quale ciascuno ha il diritto di attendersi la rivelazione del senso della propria vita». O la Parigi di Aragon, che sente «la meraviglia connaturata alle cose più ordinarie », e nel *Paysan de Paris* intende appunto mostrare «i luoghi dove il divino si manifesta»⁴⁷. E prima ancora dei surrealisti, naturalmente, è la Parigi di Proust: dove le «anime imprigionate in qualche essere inferiore», un giorno indimenticabile, «trasaliscono, ci chiamano, e non appena le

abbiamo riconosciute l'incantesimo è infranto».

La *madeleine*, questa sì è un'epifania: anima, morte, chiamata, resurrezione, miracolo... Ma son proprio le connotazioni sacre dell'episodio, così affini al linguaggio del *Ritratto*, a ribadire per converso la lontananza dell' *Ulisce* da ogni forma di rivelazione. Perché il ricordo riemerge, scrive infatti Proust, «allontano ogni ostacolo, ogni pensiero estraneo, difendo l'udito e l'attenzione dai rumori della stanza accanto [...] gli faccio il vuoto intorno». Il vuoto intorno: giusto, la formula del sacro, proprio ciò di cui l'epifania ha bisogno. Ma il vuoto è anche completamente impossibile nel mondo strapieno dell'*Ulisce*, tutto rumori e interferenze senza fine. E' come se lo *stream* non riuscisse mai a districarsi dal fitto tessuto della metonimia, laddove la *madeleine*, e l'epifania del *Ritratto*, può sempre saltare da questa alla metafora. Dalla prosa, alla poesia:

Ed ecco che, macchinalmente, oppresso dalla giornata grigia e dalla prospettiva di un triste domani, portai alle labbra un cucchiaino di tè, in cui avevo inzuppato un pezzetto di *madeleine*. Ma nel preciso istante in cui quel sorso mescolato a briciole di pasticcino toccò il mio palato...

Fin qui, siamo nel mondo della prosa, dei dettagli metonimici -labbra, cucchiaino, biscotto, briciole, palato... Tutte cose che ci sono anche in Joyce. Ma poi, la continuità figurale si spezza:

... trasalii, attento a quanto avveniva in me di straordinario. Un *piacere delizioso* m'aveva invaso [...] nel modo stesso *in cui agisce l'amore*, colmandomi di *un'essenza preziosa*: o meglio, questa essenza non era in me, era me stesso. [...] Che significava?⁴⁸.

Que signifiait-elle? What did it mean? (Ritratto, 4). «Ma che significa dunque, che mai significa tutto questo?» (*Al faro*, III, 1). Una domanda che è come uno squillo: ci mette sull'avviso: stiamo lasciando il mondo della mimesi, per entrare in quello del senso. Ma è anche la domanda che Bloom, con tutta la sua curiosità, non si pone mai. Perché Bloom parla davvero una

lingua a una dimensione: fatta di addizioni semplici, dove le cose coesistono senza sforzo e senza segreti. Intorno a lui, solo i «piccoli gesti» di Roland Barthes: gli «oggetti privi di valore», le «parole ridondanti» del saggio sull'effetto di reale. Superficiali, refrattari al senso. Sia pure: ma perché? Che senso ha, questa assenza di senso?

Un po' di materialismo volgare. Nell'edizione Gabler, il quarto capitolo dell'*Ulisse* (il primo di Bloom) conta circa 550 righe. Il quinto, 570 righe. Il sesto, 1030 righe. In tutto, una cinquantina di pagine, e poco più di duemila righe. Ora, in questo spazio, Bloom riceve più di *tremila* stimoli diversi, di cui all'incirca due terzi interni (ricordi, riflessioni, emozioni), e un terzo esterni (stimoli visivi, verbali, olfattivi, tattili). Volgarità per volgarità: più di sessanta elementi eterogenei ogni pagina: uno e mezzo per riga. Diciamola tutta: uno stimolo ogni dieci parole⁴⁹.

Eccola, la metropoli di Simmel: finalmente, ha preso forma linguistica. Ma ha anche creato un problema tutt'altro che semplice: è possibile, questi tremila stimoli, renderli *significativi*? Sì, certo - se si accetta di *ridurli*. Se gli si fa «il vuoto intorno», come alle briciole di Proust, e si restringe il campo d'osservazione:

Quand'ecco, all'improvviso, entrò, rimase in silenzio un istante (come se lassù avesse recitato una parte, e adesso, per un istante, tornasse se stessa), per un istante rimase immobile dando le spalle a un ritratto della regina Vittoria, con indosso il nastro azzurro della Giarrettiera; e tutto a un tratto egli capì che era questo: era questo: - lei era la persona più bella che avesse mai visto (*Al faro*, 1,1).

It was this: it was this. Stilema rivelatore, questo uso sincopato e quasi febbrile del deittico. Due volte due punti trattino: una triplice messa a fuoco, che avvicina le cose, e ne fa sprizzar fuori il significato. Ma appunto, il senso è il frutto dell'esclusione: di un campo che si stringe e poi si stringe di nuovo - questo: questo: - e relega ogni altra cosa sullo sfondo. E invece, lo sappiamo, nello *stream* non si può davvero parlare di sfondo: son tutte frasi principali, tutto primo piano. Ma dove

tutto è in primo piano, non c'è mai niente di veramente vicino; mai un «questo». E' una percezione ampia, ma senza messa a fuoco: capace solo di scivolare sulle cose.

E allora, che senso ha, questa assenza di senso? Semplice, aiuta a vivere. Aiuta a vivere *nella metropoli*: un luogo che esige più intelligenza, d'accordo - ma anche più stupidità. Dove si deve imparare a vedere e non vedere, a capire e non capire. «Interazione non focalizzata», l'ha chiamata Erving Goffman: «disattenzione civile»⁵⁰. Neutralità, opacità, mediocrità emotiva che permette a milioni di esseri umani di vivere l'uno accanto all'altro senza sterminarsi a vicenda. Del resto, se fosse tutto significativo, in quella giornata di giugno, a Bloom scoppierebbe la testa - e così anche al lettore. E dunque, chi legge l'*Ulisse* impara ad accettare che migliaia di cose gli diventino via via familiari, ma nulla più che familiari: le rivede, e sa che ci sono: ma non è mai certo del loro senso, o del loro perché.

Sono i «temi» dello *stream*: che ritornano innumerevoli volte senza però mai fissarsi in una forma sicura. Siamo, anche qui, agli antipodi della *Recherche*: «Questa volta, Swann aveva distinto con nettezza una frase che per qualche secondo si alzava al disopra delle onde sonore... » Aveva distinto con nettezza: ecco, questa certezza dell'identità, nell'*U-lisse*, non c'è mai: «Ho visto quel quadro da qualche parte vatti a ricordare un antico maestro o un falso. Siede in casa loro, e parla. Misterioso» (v, 289-91). O ancora:

Pure dicono, chi me l'ha detto, che non c'è nessun rapporto. Si direbbe che una cosa così non dovrebbe durare a lungo, no? Sì, è stato Crofton che l'ha incontrato una sera le portava una libbra di bracioline. E lei, che cos'era? Barista da Jury. O era da Moira? (vi, 245-48).

Pure dicono, chi me l'ha detto... Viene in mente il Mahler di Adorno:

Egli sfugge al principio di «tema» inteso come un fattore posto in maniera ben distinta e poi soggetto a modifiche. Si può paragonare piuttosto il nucleo della sua musica a ciò che viene raccontato per tradizione orale: ogni volta che si ripete si

modifica un poco. [...] In tal senso le varianti sono la controforza dell'adempimento: spogliano il tema della sua identità mentre l'adempimento è il positivo apparire di ciò che il tema in se stesso ancora non era⁵¹.

L'ultima frase riassume un po' tutto quel che ho cercato di dire. Da un lato, l'«adempimento» del tema, il «positivo apparire» della *madeleine*: l'epifania del senso. Dall'altro, la «variante» di Mahler e Joyce, la «tradizione orale» dello *stream*: temi che «si modificano un poco ogni volta che si ripetono». Ma che nel frattempo, dicevo, diventano familiari. E qui si impone una seconda analogia musicale:

[Esiste] nell'opera wagneriana un *quid* enigmatico, ed ancor oggi rimane all'ascoltatore, a differenza che per qualsiasi altra musica, e ad onta di ogni familiarità, il sentimento dell'insolubile, della macchia cieca. Wagner rifiuta all'udito che lo accompagna la ferma determinazione, e lo lascia nel dubbio se il senso formale di ogni elemento sia stato colto esattamente. A ciò allude quanto dice Sachs: «E non posso ricordarlo... e neppure dimenticare»⁵².

È, questo, il paradosso del *Leitmotiv*: lo si riconosce senza averlo forse mai conosciuto. Libricini di Max Chop alla mano, l'ascolto wagneriano è subito stregato dalla voglia di ritrovarlo, ed elettrizzato dalla sua ricomparsa. Ma questo piacere relega in secondo piano la comprensione musicale in senso stretto. Ancora Adorno:

Fra le funzioni del *Leitmotiv* una se ne trova, oltre a quelle estetiche, avente un carattere di merce, analoga dunque alla pubblicità: la musica è destinata, come più tardi nella cultura di massa in generale, ad essere conservata a memoria, pensata soprattutto per dimenticanti⁵³.

Il mandare a memoria che si sostituisce alla comprensione: per Adorno, è un regresso imperdonabile. Ma nel quadro del nostro discorso entra in gioco anche qualcos'altro. Staiger:

[In Omero] la gioia per il ripetersi degli eventi, il trionfo

per il fatto che la vita non fluisce più via, inarrestabile, bensì è qualcosa di stabile, e per il fatto che qualcosa di oggettivo sussiste fermamente e si lascia identificare, sono talmente potenti che qualunque lettore incorrotto li sente ancora oggi come inebriante sentimento di antichi giorni dell'umanità⁵⁴.

Forse, non è solo un sentimento dei giorni più antichi. Nella misura in cui la metropoli è anch'essa un mondo - enorme, complicato, pericoloso - allora la gioia per il puro e semplice ripetersi degli eventi non è affatto inappropriata al ventesimo secolo. Nella melodia infinita dell' *Ulisse*, ad esempio (che per il numero e la varietà dei suoi temi si spinge persino più in là dell' *Anello*), il ritorno del *Leitmotiv* è la sola cosa che ci aiuta, se non proprio a capire - che cosa c'è da *capire*, in un paragrafo di *stream* - almeno a orientarci. Quando cose e persone della città di Dublino, quando luoghi e gesti e parole cominciano a riaffiorare, sempre sovradeterminati dai nuovi contesti, ma anche, come del resto il *Leitmotiv* wagneriano, pur sempre chiaramente riconoscibili -bene: il loro ritorno fa sentire l' *Ulisse* come un mondo dove è possibile vivere. La sua estensione resta immensa, e le sue leggi pressoché incomprensibili: ma intanto - proprio come in una grande città straniera - si stabiliscono qua e là i primi punti fermi: un'attrice, una puntura d'ape, una saponetta, una frase di Mozart...

Poco? Sì, poco - dal punto di vista *del senso*. Ma in una prospettiva diversa, è tantissimo: un mondo di cose. E' la lingua della grande città.

6. «La terra è per caso diventata più piccola?

Che caldo. Fece scorrere la destra ancora una volta più lentamente sulla fronte e sui capelli. Poi si rimise il cappello, sollevato: e lesse di nuovo: miscela scelta, le migliori marche di Ceylon. L'estremo Oriente. Bel posticino dev'essere: giardino del mondo, grandi foglie pigre da galleggiarci sopra, cactus, prati fioriti, liane serpentine le chiamano. Chissà se è proprio così. Quei singalesi che oziano al sole, in «dolce far niente», senza alzare un

dito tutto il giorno. Dormono sei mesi su dodici. Troppo caldo per arrabbiarsi. Influsso del clima. Letargo. Fiori dell'ozio. Si nutrono d'aria. Azoti. Serra all'Orto Botanico. Sensitive. Ninfee. Petali troppo stanchi per. Mal della nona per l'aria. Camminare su petali di rosa. Pensa te mangiare trippa e zampetto. Dov'era quel tale che ho visto in fotografia da qualche parte? Ah, nel mar morto, galleggiava sulla schiena, leggeva un libro con l'ombrello aperto. Neanche a volere si affonderebbe: così densa di sale. Perché il peso dell'acqua, no, il peso di un corpo nell'acqua è uguale al peso del. O è il volume che è uguale al peso? E' una legge del genere pressappoco. Vanee al ginnasio faceva crocchiare le dita insegnando. Il corso di studi. Corso col crocchio. Ma cos'è davvero il peso quando si dice il peso? Trentadue piedi al secondo al secondo. Legge della caduta dei gravi: al secondo al secondo. Cadono tutti al suolo. La terra. E' la forza di gravità della terra il peso (Ulisse, v, 27-46; le frasi in corsivo sono quelle pubblicate originariamente sulla « Little Review », nel luglio del 1918).

Leopold Bloom, e una vetrina: situazione ideale, per lo *stream of consciousness*. In questo caso poi, davanti alla *Belfast Oriental Tea Company*, lo *stream* funziona addirittura come il mantello di Mefisto: è una macchina per attraversare a volo lo spazio, e ritrovarsi in quegli «altri mondi» - qui, l'Oriente - di cui son fatte le digressioni epiche. E' una situazione che ricorda la *rèverie* di Faust sulla riva del mare; ma con una differenza importante. Al tempo dell'*Ulisse*, la conquista dello spazio extraeuropeo è ormai un fatto compiuto, e gli stereotipi geografici di Bloom - «astrazioni di seconda mano», come le ha chiamate Edward Said⁵⁵ - ne sono la prova: testimoniano di un dominio talmente sicuro di sé da atteggiarsi a conoscenza indisputabile. E' come se, nell'*Ulisse*, il grande mondo, che, pure, compare quasi a ogni pagina, si fosse di colpo rimpicciolito. Che cosa è successo?

Londra, fine Ottocento. La sala da gioco del *Reform Club*, vista da un romanziere francese.

- Via, non c'è più un solo paese dove [quel ladro] possa rifugiarsi!
- La vedremo...

- Ma dove volete che vada?
- Non ne ho la minima idea [...] Ma in fin dei conti, la terra è abbastanza grande.
- Lo era un tempo... [...]
- Come, «un tempo»? La terra, per caso, è diventata più piccola?
- Certamente...

Più piccola perché la si percorre più in fretta, naturalmente («Proprio così, signori, ottanta giorni, da quando sul *Great Indian Peninsular Railway* è stata inaugurata la linea Rothal-Allahabad...») Ma c'è qualcosa che rimpicciolisce la terra ancor più della velocità, ed è la *prevedibilità*.

- Sì, ottanta giorni! Ma senza contare il maltempo, i venti contrari, i naufragi, i deragliamenti, eccetera.

- Tutto compreso, - ribattè Phileas Fogg, continuando a giocare...

- Anche se gli indù o gli indiani asportano le rotaie? Anche se fermano i treni, saccheggiano i vagoni, scuoiavano i viaggiatori?

- Tutto compreso... (*Il giro del mondo in ottanta giorni*, 3).

Tout compris: Phileas Fogg non lo sa, ma ha appena battezzato il turismo moderno. Quella clausola dal radioso avvenire promette infatti un viaggio che sia calcolabile in anticipo, come ogni altro investimento economico: ventimila sterline, precise; ottanta giorni, e non un secondo di più⁵⁶. E non è tutto. Alla sicurezza materiale si aggiunge infatti ben presto una tutela semiotica che permette al turista di incontrare dovunque sempre e solo dei segni - e dei segni che già conosce. Così Mark Twain, in un libro intitolato, che meraviglia, *Innocents abroad*:

Dopo un po' sfrecciavamo per le vie di Parigi, ed era bellissimo riconoscere i nomi e i posti che le nostre letture ci avevano fatto conoscere tanto tempo fa. Quando leggemo «Rue de Rivoli» ci parve di aver ritrovato un vecchio amico, e il palazzo del Louvre lo riconoscemmo con la stessa prontezza con cui ne avremmo riconosciuta una stampa (*Gli innocenti*

all'estero, 13).

Ri-conoscere. È il desiderio supremo del turista: una voglia così forte, che il viaggio diventa davvero completo solo quando, con la fotografia, si fissa a sua volta in un segno: somigliante, e se possibile identico, a quelli di partenza. Qui non si viaggia per vedere il mondo: ma per rivedere, *attraverso* il mondo, la propria enciclopedia. Sul piano semiotico, ha scritto Jonathan Culler, il turismo dimostra

quanto sia difficile entrare in rapporto con l'alterità, visto che le nostre strutture significanti la circoscrivono e la riducono di continuo⁵⁷.

Circoscrivere l'alterità... Son le parole giuste per tornare a Leopold Bloom, e ai suoi pensieri Sull'Oriente: giardino del mondo... dormono sei mesi su dodici... influsso del clima... camminare su petali di rosa... Suonano familiari, queste frasi? Per forza, sono vecchie conoscenze: sono le *idées regues* di Bouvard e Pécuchet - che del resto, a loro volta, avevano fatto il giro della cultura in (un po' più di) ottanta giorni. E per un verso, i luoghi comuni di Joyce funzionano ancora come in Flaubert: riducono l'ignoto al noto: sanno tutto, *chiudono* tutto. Rimpiccioliscono il mondo, dicevo più sopra: avvicinano ciò che è lontano, lo rendono familiare⁵⁸. Tutto vero. Ma a questa loro vecchia funzione, i luoghi comuni dell'*Ulisse* ne hanno aggiunta una nuova. Sono diventati l'impalcatura delle associazioni casuali di Bloom: il sostegno della nuova percezione metropolitana. Radicalizziamo: sono la base - banalissima - senza la quale non esisterebbe la tecnica - audacissima - dello *stream*.

E lo stesso intreccio di regresso e sviluppo (una trama semplificata, e una partitura complessa) già incontrato nell'*Anello*, dove era stato facilitato dalla compresenza di due linguaggi diversi. In Joyce, naturai-mente, il linguaggio è uno solo, ma il doppio livello permane, e viene messo a frutto con pari intelligenza. A che serve infatti lo *stream*? L'ho detto fin troppo spesso, ad aprirsi agli stimoli della modernità: a tenerli tutti presenti, in primo piano, senza perdersene nemmeno uno. Ma è chiaro che uno sforzo del genere ha un prezzo. Arnold

Gehlen:

L'apertura-al-mondo dell'uomo può ben apparire come una pesante fatica. L'uomo è inondato di stimoli, e deve in qualche modo imparare a difendersi da tanta abbondanza di impressioni [...] deve trovare sollievo dal peso di una stimolazione soverchiante⁵⁹.

Sollievo e difesa: ecco a che servono, i luoghi comuni di Bloom. Ce lo rivela un dettaglio tecnico: la loro posizione nel paragrafo joyceano. Quasi mai all'inizio, che è il momento dell'apertura al mondo, e dove dunque sarebbe assurdo chiudere la propria mente. Spesso alla fine, ad archiviare l'accaduto con una formula, come già in *Bouvard e Pécuchet*. E quasi sempre intorno al centro del paragrafo, magari in più d'uno: a far massa, a tenere in qualche modo insieme la galassia associativa dello *stream*. Prende così corpo, nella mente di Bloom, un «tasso di banalità»: un ritmo regolare, costante - due-tre stimoli, un luogo comune, due-tre stimoli, un luogo comune... - che lo accompagna lungo tutta la giornata, e gli offre un appoggio sicuro nell'affollarsi degli impulsi esterni e interni. Sono, queste, le certezze di Bloom. I momenti in cui il senso delle cose gli si rivela: netto, indiscutibile.

I momenti in cui il senso delle cose... Ma sì, i luoghi comuni sono *le epifanie di Bloom*. Le sole appropriate all' *Ulisse*: metafore, sì - ma metafore morte, che stendono sul tessuto metonimico una coltre di ovvietà che lo rende ancora più opaco⁶⁰. Ma va bene così, l'abbiamo visto, la città-mondo esige più lucidità e più *stupidità*. O meglio, una stupidità di tipo nuovo: la «curiosità», più il «Si»: l'anomia di stimoli *diversi*, e la standardizzazione di luoghi *comuni*. L'ampiezza dello spazio epico si salda qui al tema romanzesco della plasmabilità, e si compie il progetto iniziato col *Faust*: un'epica della socializzazione. Perché questo è il senso di quella giornata del 1904. Che cosa fa, Bloom, da quando si alza a quando finalmente va a dormire? Niente - passeggia, si guarda attorno, ricorda, sogna, pensa. Ma in questo dolce far niente, Bloom passa in rassegna il proprio apparato di ricezione, e mette a punto il proprio immaginario. Si sintonizza con il sociale che è fuori di lui, e con il sociale che è dentro di lui.

Ma dentro dove?

7. Libere associazioni.

Dentro dove? Come al solito, quell'etichetta famosa - flusso di coscienza - non offre nessun aiuto: non era un flusso, e non è la coscienza. E allora? «Attacco all'inconscio», s'intitola il primo capitolo dei *Persuasori occulti*; e un personaggio di Wenders, alla fine del *Corso del tempo*: «Gli americani hanno colonizzato il nostro inconscio». Il legame con il mondo dell'*Ulisse* sembra imporsi da sé. Ma è davvero l' *inconscio* che parla, nello *stream* di Bloom?

Proviamo a partire da un dettaglio tecnico. È stata spesso notata la somiglianza tra lo *stream*, e la tecnica analitica delle «libere associazioni». Ora, scrive Freud, il «più alto grado di libertà d'associazione» si raggiunge allorché

determino che [il soggetto] debba pensare liberamente un nome proprio o un numero. Il materiale che allora gli si presenta sarà probabilmente ancora più arbitrario, ancora più imprevedibile di quello utilizzato con la nostra tecnica. E possibile però dimostrare che esso *viene ogni volta rigorosamente determinato* da importanti atteggiamenti interni [...] Le associazioni connesse con numeri liberamente emersi sono forse le più probanti: esse procedono così velocemente, *si lanciano con tanta incredibile sicurezza verso un obiettivo nascosto*, da fare un effetto veramente sbalorditivo⁶¹.

«Libere» associazioni? Certo, libere da ogni selezione cosciente. Ma i corsivi (aggiunti da me) ci fanno capire che per Freud la cosa davvero sbalorditiva è la *manca*za di libertà del processo associativo. Il vero protagonista, qui, non è la libertà, ma il determinismo psichico: gli «importanti atteggiamenti interni» - ovvero: inconsci - che indirizzano le associazioni alla loro necessaria conclusione. «Nella psiche non c'è nulla di arbitrario», scrive Freud fin dall' *Interpretazione dei sogni*; e pochi anni dopo, la *Psicopatologia della vita quotidiana* (che

esamina dei fenomeni, come dire, molto joyceani), intende appunto espungere il caso fin dai minimi infortuni del comportamento e del linguaggio⁶².

Bene. Ed ecco Joyce:

Li fa sentire più importanti pregarci su in latino. Messa da requiem. Nastri di crespò. Carta da lettere orlata di nero. Il tuo nome nella lista. Freddo qui. Bisogna mangiar bene, per star seduto lì tutta la mattina al buio a battere i tacchi aspettando il prossimo avanti prego. Occhi da rospo pure. Cosa sarà che lo gonfia così? Molly si gonfia con i cavoli. Aria del posto forse. Sembra piena di gas malsano. Ci dev'essere un'iradiddio di gas malsano qui attorno. I macellai per esempio: finisce che sembrano bisticche crude. Chi me lo diceva? Mervyn Brown. Nella cripta di San Werburgh un bell'organo antico centocinquanta devono bucare le bare a volte per far uscire il gas e bruciarlo. Scappa fuori: azzurro. Una zaffata, e sei fritto (*Ulisse*, vi, 602-12).

Il latino, il lutto, il cibo, la faccia del prete, Molly, il gas, i macellai, l'organo nella cripta... Queste sì, che sono associazioni libere: vanno in dieci direzioni diverse, senza nessuna meta e nessuna logica. E perché sono così libere? Perché non c'è nessun «obiettivo nascosto»: nessuna forza che interviene a deviare il loro corso: nessun «importante atteggiamento interno» che ne «determini rigorosamente» la direzione. Perché, in altre parole, nel corso del processo associativo *non entra mai in gioco l'inconscio*.

Ma allora, se lo *stream of consciousness* non ha a che fare con la coscienza, e neanche con l'inconscio, chi diavolo parla, nello *stream* di Bloom?

È il «preconscio»: un «sistema» cui Freud, dopo un iniziale interesse, attribuisce di solito assai poca importanza. Al suo interno, troviamo desideri assai diversi da quelli appartenenti «alle zone del represso, che si destano in noi soltanto di notte»⁶³. No, i desideri del preconscio sono sempre desideri diurni, desti, riconosciuti: se restano «irrisolti», aggiunge Freud con insolita vaghezza, è sempre a causa «di circostanze esterne». *Esterne*: come a dire: qui non è in gioco il conflitto

con le altre forze psichiche. Diciamo preconscious, conclude vent'anni più tardi *L'Io e l'Es*,

diciamo preconscious ciò che è latente, e cioè inconscio solo dal punto di vista descrittivo e non dinamico⁶⁴.

Descrittivo e non dinamico. E' stata senz'altro questa neutralità simbolica del preconscious a renderlo ben presto noioso per Freud (ma non per noi, che alle cose noiose ci abbiamo fatto la mano). Sto pensando a una parola in particolare, l'abracadabra dello *stream* e *Ulisse*: «Yes». La prima e ultima parola del monologo di Molly: l'ultima del libro, dunque, ma anche quella che lo riapre, riportandoci all'inizio del capitolo - o magari all'inizio dell'inizio, visto che l'ultima lettera di «Yes» è uguale alla prima di «Stately», che è la prima parola del primo capitolo... E visto che ci siamo, aggiungiamo anche che «Yes» è il contrario di «Not», e pone così lo *stream* joyceano al polo opposto della «negazione» freudiana. Ne fa un mondo, direbbe Francesco Orlando, a «bassa figuralità»⁶⁵: dove non c'è nulla di illecito, e dunque non c'è bisogno di mascherare alcunché. Il prevalere della metonimia sulla metafora è la conseguenza retorica di questo stato di cose, cui si aggiunge poi, a completare il quadro, il ruolo dell'«insignificante» all'interno dello *stream*⁶⁶.

Mancanza di dinamismo. Neutralità. Insignificanza. Bassa figuralità. Difetti? Non so, forse per un'estetica simbolista. A una sociologia delle forme letterarie, questo limbo un po' opaco appare come lo strumento ideale per sopravvivere nella grande città. La differenza tra Bloom e Biberkopf, alla fin fine, è tutta qui: Biberkopf è l'uomo dell'Es e del super-io: prende tutto maledettamente sul serio, e finisce così con lo schiantarsi tra le complicazioni di Berlino. Bloom è l'uomo del preconscious, e sopravvive: ricettivo, tollerante, sempre capace di riprendersi. I suoi desideri un po' banali, e senza nulla di illecito, saranno noiosi per la psicoanalisi, ma non per la pubblicità: la quale prospera appunto su quelle voglie del tutto legittime che però - a causa di «circostanze esterne»: per mancanza di denaro, o di tempo, o di quello che sia - sono rimaste ancora «irrisolte». E infine, questo preconscious sempre aperto, ed estensibile a piacere, è proprio lo spazio ideale per

la categoria che ha sorretto tutto questo capitolo: lo spazio del possibile - *in quanto possibile*.

Stadtluft macht frei, recita un antico proverbio tedesco, l'aria di città rende liberi. Liberi dal proprio signore, voleva dire a suo tempo, ma oggi sembra invece suggerire: liberi come può esserlo un fiato d'aria, una fantasia. I miliardi di esseri umani che sono finiti nelle grandi città -hanno davvero vissuto meglio? Difficile dirlo. Ma che abbiano *sognato* meglio, di questo sono sicuro. E il merito, se merito è, va a loro: alla pubblicità, allo *stream*, al preconcio.

Note

¹ G. Simmel, *La metropoli e la vita mentale*, 1903, in C. Wright Mills (a cura di), *Immagini dell'uomo*, Comunità, Milano 1969, p. 527.

² Il lavoro di Girdner è assai piatto, ma qualche passaggio - «rapidità, nervosismo, mancanza di deliberazione dei movimenti muscolari» - annuncia quasi alla lettera alcune descrizioni di Simmel, di due anni posteriori (J. H. Girdner, *Newyorkitis*, Grafton Press, New York 1901, pp. 119-20).

³ «Inosservato scese dalla vettura, si trovò in mezzo alla gente. Che cos'era, che cosa succedeva? Niente. Sta' in gamba, morto di fame, tieni duro, se no son cazzotti. Confusione, che confusione! Tutto girava attorno. [...] Cosa era tutta quella roba? Negozi di scarpe, cappellerie, lampade elettriche, osterie. La gente ci ha ben bisogno di scarpe se deve andare tanto in giro [...] Cento vetrate lucide, e lasciale luccicare, non ti faranno mica paura, e, se vuoi, le puoi fracassare tutte quante» (*Berlin Alexanderplatz*, 1, «Col 41 in città»).

⁴ Qui Zola ricalca pari pari il programma di Boucicaut per la riapertura del *Bon Marché*: vedi R. Bowlby, *Just Looking. Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, Methuen, New York - London 1985, pp. 74-75.

⁵ « Queste ventotto sezioni erano la cosa che più mandava in bestia [il vecchio commerciante di tessuti]. Probabilmente ne avevano sdoppiata qualcuna; ma altre erano senz'altro nuove, come il reparto mobili e il reparto di oggetti

tipici parigini. Ma dove diavolo andavano a sbattere? Oggetti parigini! [...] Ci si poteva aspettare che si sarebbero messi a fare anche i pescivendoli! » (*Al Paradiso delle Signore*, 8).

⁶ H. Sedlmayr, *Art in Crisis. The Lost Center*, 1948, trad. inglese H. Regnery, Chicago 1958, p. 33. Il progetto di Schinkel (che ha un'impressionante somiglianza con il museo del Louvre - e «Louvre», naturalmente, è anche il nome di uno dei primi grandi magazzini di Parigi) non fu mai eseguito; se ne può vedere una riproduzione in A. Grisebach, *Cari Friedrich Schinkel*, Leipzig 1924, fig. 80, p. 124.

⁷ F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* cit., pp. 83-85.

⁸ P. Dubuisson, *Les Voleuses des Grands Magasins*, Stock, Paris 1902, pp. 181, 187-88.

⁹ Sulla seduzione esercitata dal grande magazzino, così Michael B. Miller: «Il nuovo mercato di massa esige una capacità quasi magica di eccitare appetiti non saziati e di provocare impulsi irresistibili. Vendere il consumo era una questione di seduzione e di messinscena [...] Splendente e sensuale, il *Bon Marché* divenne una fiera permanente... » (*The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*, Allen & Unwin, London 1981, p. 167). L'erotismo del grande magazzino era ben presente a Zola («Alla Felicità delle Signore...»), per il quale la cliente caratteristica di questo nuovo spazio (la signora Marty, quella con le pupille dilatate), è appunto colei che ha spostato l'investimento erotico dalle persone alle cose: «essa era onesta, onestissima, incapace di cedere a un amante; ma cedeva subito, senza resistenza alcuna, di fronte alla minima sciocchezza».

¹⁰ Dubuisson, *Les Voleuses* cit., p. 3.

¹¹ A. Lacassagne, *Les Vols à l'Étalage et dans les Grands Magasins*, relazione tenuta al Congresso di Antropologia Criminale di Ginevra, e poi pubblicata nella «Revue de l'Hypno-tisme et de la Psychologie Physiologique», luglio 1896, p. 82.

¹² Williams, *Dream Worlds* cit., p. 3.

¹³ V. Packard, *I persuasori occulti*, 1957, trad. it. Il Saggiatore, Milano 1978, p. 337.

¹⁴ Dubuisson, *Les Voleuses* cit., p. 53.

¹⁵ Simmel, *La metropoli e la vita mentale* cit., p. 538.

Interessante un parallelo con il saggio di Jameson: «Noi, noi soggetti umani che capitiamo in questo nuovo spazio, non siamo stati al passo con l'evoluzione architettonica: vi è stata una mutazione nell'oggetto cui non ha corrisposto una mutazione di entità paragonabile nel soggetto [...] L'iperspazio postmoderno è insomma riuscito a trascendere le capacità di orientamento del singolo corpo umano...» (*Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* cit., pp. 82, 85). Anche qui: lo sfasamento tra soggetto e oggetto inizia davvero con l'iperspazio postmoderno? O con la metropoli di Simmel? O col grande magazzino di Zola?

¹⁶ Simmel, *La metropoli e la vita mentale* cit., p. 528. Nella stessa direzione anche Spengler: «Queste città estreme sono solo intelletto [...] la vita inconsapevole vi viene sostituita dall'esercizio del pensiero» (*Il tramonto dell'Occidente* cit., voi. II, pp. 99-100).

¹⁷ W. Lewis, *Time and Western Man*, Chatto & Windus, London 1927 p. 27.

¹⁸ L. Spitzer, *American Advertising Explained as Popular Art*, 1949, in Id., *Essays on English and American Literature*, Princeton University Press, Princeton 1968, p. 275, n. 35. Anche in Francia la pubblicità fu a lungo dominata dai rimedi miracolosi (vedi K. Varnedoe e A. Gopnik, *High & Loto. modern Art / Popular Culture*, The Museum of Modern Art, New York 1991, p. 243); quanto all'Inghilterra, il miscuglio di pubblicità, medicina, e magia era già presente in un (mediocre) romanzo di H. G. Wells del 1909, *Tono-Bungay*: «E' pura poesia [...] e non solo per te. E' poesia anche per il cliente [...]: il filtro magico! E' come una favola [...] Nessuno di noi vuole essere quello che è, o fare quello che fa [...] Quello che davvero vogliamo è essere per sempre giovani e belli». Impossibile non pensare al filtro della giovinezza di Faust, e ai filtri d'amore di Wagner. In effetti, la singolare predilezione che la pubblicità ha sempre mostrato per ogni tipo di bevande potrebbe ben affondare le sue radici nell'idea della pozione magica.

¹⁹ E. Gellner, *Spectacles and Predicaments*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 61-63.

²⁰ «E' un interessante paradosso che la civiltà americana, la quale ha portato la standardizzazione alle sue conseguenze estreme, sia poi caratterizzata da un acutissimo bisogno che si

riconosca la peculiarità individuale di ogni persona» (Spitzer, *American Advertising Explained as Popular Art* cit., p. 272).

²¹ Per due recenti raccolte di materiali visivi, si veda Varnedoe e Gopnik, *High & Low* cit., e J. Clair (a cura di), *The 1920s. Age of the Metropolis*, The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1991.

²² L'esempio più nitido di tale modo di procedere consiste nell'anteporre il predicato agli altri membri della frase: «Un lavoraccio era, raccogliere... »; «Maionese, avevo versato sulle prugne, pensando... » Vedi l'articolo di E. Steinberg, *Characteristic Sentence Patterns in Proteus and Lestrygonians*, in F. Senn (a cura di), *New Light on Joyce from the Dublin Symposium*, Indiana University Press, Bloomington 1976.

²³ W. James, *Talks to Teachers*, 1899, Henry Holt, New York 1921, p. 15.

²⁴ L'espressione ricorre due volte nel corso della conferenza, alle pp. 16 e 17. Subito dopo, gli unici «termini tecnici» che James prega i suoi ascoltatori di tenere a mente -«oggetto focalizzato» e «oggetto periferico»: pp. 18-19 - rinviano anch'essi all'immagine del campo assai più che non a quella del flusso. (Quanto al termine «coscienza», esso ha ovviamente in James un significato assai più vasto di quello oggi corrente, e include elementi che noi definiamo a vario titolo inconsci).

²⁵ W. James, *Principles of Psychology*, 1890, vol. II, pp. 608-9; citato da S. Kern, *The Culture of Time and Space. 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge 1983, pp. 82-83. Anche i riferimenti che seguono sono ricavati dal terzo capitolo («The Present») del libro di Kern.

²⁶ G. Simmel, *Die Koketterie*, 1923, trad. inglese in Id., *On Women, Sexuality and Love*, Yale University Press, New Haven - London 1984, p. 134.

²⁷ *Ibid.*, p. 150.

²⁸ S. Bagnara, *L'attenzione*, il Mulino, Bologna 1984, p. 23.

²⁹ C. Schònheich, *Epos und Roman: James Joyces «Ulysses»*, Cari Winter, Heidelberg 1981, p. 137.

³⁰ *Ibid.*, pp. 140, 147.

³¹ L'espressione «principio di realtà» ha in Freud numerosi significati, non sempre vicini tra loro: può alludere a una esatta conoscenza della realtà esterna, ad esempio, oppure

(ed è cosa del tutto diversa) alla capacità di adeguarvisi felicemente. Qui, «principio di realtà» avrà sempre un significato pragmatico: saper essere a proprio agio nel mondo, che se ne conoscano o meno le leggi di funzionamento.

³² Arnheim, *La radio* cit., p. 159.

³³ «Ma allora, come ascoltare? Come percepire? Bisogna lasciarsi trasportare dalla narrazione, fluttuare con le fluttuazioni psicologiche [...] Sì, si può! La forza della musica è tale da accontentarsi della vostra passività, ma da *arricchirvi*» (*P. Boulez, E' attuale Mahler?*, 1979, in B. Walter, *Gustav Mahler*, 1957, trad. it. Editori Riuniti, Roma 1981, p. 16).

³⁴ M. Talmeyr, *L'Âge de l'Affiche*, in «Revue des deux mondes», settembre 1896, pp. 208-9.

³⁵ «Il prete si chinò per metterle la cosa in bocca, continuando a bisbigliare. Latino. La prossima. Chiudi gli occhi e apri la bocca. Cosa? *Corpus*: corpo. Cadavere. Buona idea il latino. Tanto per cominciare l'imbambola» (*Ulisse*, v, 348-51). E più avanti: «Pare che la messa sia finita. Come si sentivano. Prega per noi. E prega per noi. E prega per noi. Buona idea la ripetizione. Stessa cosa con gli annunci. Comprate da noi. E comprate da noi» (*Ulisse*, xiii, 1122-24).

³⁶ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, 1899, trad. it. in *Opere*, Boringhieri, Torino 1966, vol. III, p. 450, n. 1. Gli altri due suggerimenti di Freud (*rêve*, *day-dream*) sono dei semplici calchi linguistici.

³⁷ La lettera è inclusa in *Pound/ Joyce* cit., p. 145.

³⁸ W. Iser, *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1974, p. 217. «Il reale non è che un percorso tracciato a caso dal possibile, - scrive ancora Iser, echeggiando Musil: - e se la realtà non è che un tracciato casuale, allora scolora nell'insignificanza al cospetto della gran massa di possibilità invisibili e inattuate» (*ibid.*, p. 206). «Se avessi per un giorno il reggimento del mondo, - dichiara Ulrich, - non mi resterebbe altro, credo, che abolire la realtà! » (*L'uomo senza qualità*, 1, 69). E ancora: «Ho risposto [ad Arnheim] che le attuazioni mi attraggono sempre meno che non le cose inattuate [...] Nella gioia di aver avverato la minima parte di un'idea, ne lasciamo lì incompiuta la maggior parte» (*L'uomo senza qualità*, 1, 66).

³⁹ «L'opera di Joyce ha fortemente contribuito a

screditare il soggetto, [sì che] oggi possiamo parlare della modernità di Joyce collocandolo lungo quella *spaccatura del Sé* (Kristeva) operata da altre scritture la cui forza sovversiva sta minando l'universo del discorso occidentale» [H. Cixous, *Joyce: the (r)use of writing*, 1970, in D. Attridge, D. Ferrer (a cura di), *Post-Structuralist Joyce*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. 15]. Il minimo che si possa dire è: previsione sbagliata.

⁴⁰ C. Schmitt, *Romanticismo politico*, 1924, trad. it. Giuffrè, Milano 1981, p. 238.

⁴¹ «I momenti che appartengono al passato, affrancati dall'ordine cronologico [...] suggeriscono combinazioni completamente nuove, e la vita trascorsa si ripresenta a Molly con un sovrappiù di possibilità [...] il passato è sciolto da ogni restrizione spazio-temporale, e i suoi singoli momenti confluiscono ellitticamente l'uno nell'altro, riacquistando quell'apertura che avevano da tempo perduta» (Iser, *The Implied Reader* cit., p. 224).

⁴² L. Spitzer, *Sullo stile di Proust*, 1944, trad. it. in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1959, p. 272.

⁴³ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁴ Le due diverse scelte sintattiche producono anche due opposte rappresentazioni della possibilità. In Proust, la possibilità si esprime nell'indebolimento della principale a opera delle subordinate: è attenuazione della certezza, specificazione che ramifica e relativizza. E' una possibilità che parla al congiuntivo: la forma verbale che «limita la validità del discorso» (Weinrich), ed evoca «l'insicurezza e la negazione» (Vossler); che induce a «interiorizzare e sentimentalizzare le frasi, caricandole di nostalgia, di timore, di dubbio, di desiderio » (Spitzer). In Joyce, per contro, il mondo del possibile è tutto all'indicativo. Ogni clausola è un'affermazione diretta: magari sbagliata, perché Bloom fa ogni sorta di strafalcioni, ma mai affievolita dal dubbio. Il senso del possibile si affida qui a un dato quantitativo, e perfino grossolano: che le cose menzionate siano sempre di più, in un'addizione che non finisce mai, dove tutto è equivalente, ben visibile, in primo piano...

⁴⁵ R. Barthes, *L'Effet de Réel*, in «Communications», 11,

1968, p. 87.

⁴⁶ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1981, pp. 427, 295, 303. (Si tratta dei quaderni del 1962-63 e del 1963-64).

⁴⁷ Questa idea dell'ordinario/meraviglioso è molto diffusa all'inizio del Novecento, da Rilke («[La mamma ed io] avevamo una concezione diversa del meraviglioso. Le cose meravigliose, secondo noi, erano soprattutto quelle che si svolgevano naturalmente»: *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, 1) fino a Woolf («essere all'altezza dell'esperienza ordinaria, sentire semplicemente, quella è una sedia, quello è un tavolo, però al tempo stesso: E' un miracolo, è un'estasi»: *Al faro*, III, ii). Riprendendo la grande ipotesi di Erich Heller sulla poesia moderna, è come se tutti questi autori nutrissero una fortissima nostalgia per il miracolo del-l'Eucarestia - pane quotidiano, presenza divina - che è del resto il modello piuttosto scoperto della *madeleine* proustiana.

⁴⁸ La prima stesura di questo episodio (il progetto di prefazione a *Contre Sainte-Beuve*) presenta un tessuto figurale molto più omogeneo - e forse è proprio per questo che Proust l'ha modificato. Il divaricarsi di metonimia e metafora, infatti, non è solo un segno dell'epifania, ma in effetti è l'epifania: realizza l'emergere verticale del senso dal mondo orizzontale della prosa.

⁴⁹ Estrapolo questi risultati da nove campionature che mi sembrano rappresentative dei capitoli nel loro insieme (iv, 1-30; 111-39; 369-96; v, 27-59; 279-310; 510-41; vi, 1-28; 229-59; 995-1026). Va aggiunto anche che mentre gli stimoli interni si mantengono piuttosto costanti da un capitolo all'altro, quelli esterni cambiano invece parecchio per quantità e qualità (come peraltro è logico, data la loro dipendenza dal contesto). Uno dei dati più sorprendenti del sondaggio è la quantità minima (si e no l'uno per cento) di stimoli legati a emozioni forti: segno di una neutralità emotiva che distingue lo *stream* joyceano da quello dei contemporanei, e su cui tornerò nell'*Excursus* posto in appendice al presente capitolo. All'altro estremo, il dato più frequente (circa il trenta per cento del totale) è rappresentato da «voci» enciclopediche in miniatura che attraversano la mente di Bloom, e che indicano la stretta parentela tra l' *Ulisse* e *Bouvard e Pécuchet*.

In generale, l'analisi quantitativa potrebbe rivelarsi una chiave interpretativa assai appropriata per la «forma meccanica» dello *stream of consciousness*. Dove l'insieme è (quasi solo) la somma delle singole parti, fare la somma è sempre un buon inizio.

⁵⁰ E. Goffman, *Il comportamento in pubblico*, 1963, trad. it. Einaudi, Torino 1971, *passim*.

⁵¹ T. W. Adorno, *Mahler*, 1960, trad. it. Einaudi, Torino 1975, pp. 216-17.

⁵² Id., *Wagner cit.*, p. 52.

⁵³ *Ibid.*, p. 42. Che lo slogan pubblicitario resti impresso «come un *Leitmotiv* wagneriano» era stato osservato già nel 1911 da P. Raveau, *La Guerre à raffiche*, in «La Publicité», maggio 1911 (citato in Varnedoe e Gopnik, *High & Low cit.*, p. 249).

⁵⁴ Staiger, *Fondamenti della poetica cit.*, p. 70.

⁵⁵ E. Said, *Orientalism*, 1978, Penguin, Hammondsworth 1985, p. 252.

⁵⁶ In generale, *Il giro del mondo in ottanta giorni* è una mirabile allegoria del secolo decimonono: da un lato, l'economia e la tecnologia (o più precisamente: la sterlina, e il treno), che aiutano Fogg a completare il suo viaggio; dall'altra, la politica e la religione, che gli creano ogni sorta di ostacoli. (Le avventure più rischiose, per inciso, si svolgono nei luoghi della rivolta indiana del 1857, e poi al centro degli Stati Uniti: in entrambi i casi, inglesi contro indiani, e nei pressi di una linea ferroviaria).

⁵⁷ J. Culler, *The Semiotics of Tourism*, in *Framing the Sign*, Basil Blackwell, Oxford 1988, p. 129.

⁵⁸ A controllare i riferimenti geografici del quinto e ottavo capitolo dell' *Ulisse*, si scopre che i luoghi comuni sono tanto più frequenti *quanto più lontano* - e in effetti: *quanto più ignoto* - è il luogo menzionato. Le punte massime riguardano l'Asia, di cui abbiamo visto un esempio nel brano della *Belfast Tea Company*, e l'Africa, che evoca quasi automatica-mente il pensiero dei cannibali; quelle minime, Dublino e l'Irlanda, cui Bloom reagisce di solito in modo alquanto personalizzato.

⁵⁹ A. Gehlen, *Man. His Nature and Place in the World*, 1950, Columbia University Press, New York 1988, p. 28.

⁶⁰ Che l'epifania debba rivelare l'insignificante era stata

l'intuizione originaria di Joyce, sul finire di *Stephen Hero*; ma era probabilmente un'idea troppo paradossale, e Joyce fece rapidamente marcia indietro, per dedicarsi (come Proust, o i surrealisti) alle epifanie «profondamente profonde» del *Ritratto*. E' solo con l'*Ulisse* che l'insignificante torna al centro del suo lavoro, e viene rappresentato *in quanto insignificante*. Idea che la critica non ha mai molto apprezzato, e forse neanche capito: donde i suoi inutili sforzi di salvare Joyce da se stesso, attribuendo all' *Ulisse* ogni sorta di messaggi profondi. Ma di romanzi profondi ce ne sono già tanti, e il bello dell'*Ulisse* è proprio il contrario...

⁶¹ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, 1916, trad. it. in *Opere*, vol. VIII, Boringhieri, Torino 1976, p. 282.

⁶² Id., *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere cit.*, vol. III, p. 470; *Psicopatologia della vita quotidiana*, 1901, trad. it. in *Opere*, vol. IV, Boringhieri, Torino 1970, pp. 265-74.

⁶³ Id., *L'interpretazione dei sogni cit.*, p. 500.

⁶⁴ Id., *L'Io e l'Es*, 1922, trad. it. in *Opere*, voi. IX, Boringhieri, Torino 1977, p. 478.

⁶⁵ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, specie il quarto capitolo.

⁶⁶ Quando all'orizzonte appare la salvezza, mi trovo di fronte a una metafora, e *devo* interpretarla in senso figurato, pena la mancata comprensione della frase. Quando invece all'orizzonte appare una vela, *posso* interpretare l'espressione in senso figurato (sineddoche per nave), ma posso anche accontentarmi del senso letterale di «vela». I testi a dominante metonimica possiedono dunque di norma una figuralità più bassa di quelli a dominante metaforica.

Excursus. *Stream of consciousness*: evoluzione di una tecnica

Nel capitolo appena concluso, ho proposto due tesi intrecciate fra loro. La prima, derivata da Simmel, è di tipo storico-sociologico: con l'avvento della metropoli, l'individuo moderno viene sottoposto a una stimolazione intensissima, e forse eccessiva. La seconda tesi, di tipo retorico, sostiene dal canto suo che lo *stream of consciousness* sa captare quegli stimoli, e organizzarli in modo singolarmente efficace. Che tecnica fortunata, vien voglia di dire: che tecnica provvidenziale. Ma a guardarla da vicino, l'evoluzione dello *stream* sembra davvero un po' troppo bizzarra per esser stata guidata dalla Provvidenza. Proverò qui dunque a mettere in luce tali stranezze, e a proporre una genealogia dello *stream* che escluda ogni presupposto finalistico.

1. «*Ma sono io!*»

Comincia l'ultima giornata di Anna Karenina:

«Chi è?» ella pensava, guardando nello specchio il proprio volto infiammato con gli occhi stranamente scintillanti, che la fissavano con spavento. «Ma sono io», ella capi a un tratto, e, osservandosi tutta, senti a un tratto su di sé i baci di lui e, rabbrivendo, scosse le spalle. Poi sollevò una mano alle labbra e la baciò.

«Cos'è? Impazzisco», e andò nella stanza da letto, dove Annuska faceva la camera. - Annuska, - diss'ella, fermandosi davanti a lei guardando la cameriera, senza sapere lei stessa quel che le avrebbe detto [...] - Annuska, cara, che devo fare?

(*Anna Karenina*, vii, 27).

Distrarsi, risponde Annuska: e nelle pagine che seguono, il giro di Anna in carrozza fa effettivamente presagire la distrazione di Leopold Bloom:

Ufficio e deposito. Dentista... Sì, dirò tutto a Dolly. Vronskij non le piace. Ci sarà da provar vergogna, dolore, ma le dirò tutto. Lei mi vuole bene, e io seguirò il suo consiglio. Non mi assoggetterò a lui; non gli permetterò di educarmi. Filippov, *kalaci...* Dicono che porti la pasta a Pietroburgo. L'acqua di Mosca è così buona. E i pozzi e i *bliny* di Mytiscinsk.

[...]

Come sarà orgoglioso e contento, avendo ricevuto il mio biglietto! Ma io gli dimostrerò... che cattivo odore ha questa vernice! Perché non fanno che verniciare e costruire? *Mode e confezioni*.

[...]

E tutti noi ci odiamo a vicenda. Io - Kitty, Kitty - io. Ecco, questa è la verità. Tjutkin, *coiffeur...* *Je me fais coiffer par Tjutkin...* Glielo dirò, quando arriverà (*Anna Karenina*, vii, 28-29).

Insegne, ricordi vaganti, odori, parole straniere... Sembra proprio Dublino. Eppure, Tolstoj e Joyce hanno di mira cose molto diverse. Nei primi capitoli dell' *Ulisse*, lo *stream* occupa il centro del quadro: è la voce di Stephen e Bloom, lo stile della metropoli. In *Anna Karenina*, invece, esso è fatto di momenti fugaci e periferici: indizi involontari di quella domanda crudele - «non posso forse vivere senza di lui?» - che sconvolge Anna al punto da farle perdere il controllo su di sé¹. Più che alla tranquilla «apertura al mondo» di Bloom, le sue frasi frammentarie fanno pensare a una fuga convulsa - e inutile:

E in quell'attimo stesso inorridì di quel che faceva. «Dove sono? Che faccio? Perché?» Voleva sollevarsi, piegarsi indietro, ma qualcosa di enorme, di inesorabile le dette una spinta nel capo e la trascinò per la schiena. - Signore, perdonami tutto, - ella proferì, sentendo l'impossibilità della lotta (*Anna Karenina*, vii, 31).

Una lotta impari e feroce per conservare il dominio di sé: dalla domanda iniziale («Chi è? Ma sono io! ») a quella finale («Che faccio? Perché?»), è questo il senso del brano di Tolstoj. Ci stiamo avvicinando a un «nucleo», a un bivio narrativo: vivrà senza Vronskij, Anna Karenina - o finirà con l'uccidersi? E' la biforcazione decisiva del romanzo: così estrema, da scardinare la mente di Anna, e farne scaturire con la violenza lo *stream*. Ma questa stessa costellazione narrativa confina la nuova tecnica agli interstizi del racconto: ne fa un sintomo, un segnale, e poco di più. Per giungere a Leopold Bloom, c'è ancora molta strada.

Dal romanzo di Tolstoj, a una novella di Arthur Schnitzler: *Il sottotenente Gusti*, del 1900. All'uscita da un concerto, un giovane ufficiale fa il gradasso col suo fornaio, ne viene umiliato in pubblico, e decide di uccidersi prima dell'alba: e la novella racconta appunto l'ultima notte di Gusti, in uno *stream* reso via via più sconnesso - « Sono già del tutto pazzo » - dalla paura della morte imminente. E' una storia lunga alcune decine di pagine: rispetto alle poche frasi di *Anna Karenina*, un cambiamento notevole. Ma a guardar bene, un cambiamento più quantitativo che altro. Strutturalmente, infatti, lo *stream* di Gusti è anch'esso solo una parentesi, per quanto dilatata, tra due biforcazioni narrative: la scena appena accaduta («Che uomo felice ero, un'ora fa... »), e l'evento irreversibile («Chissà se mi seppelliranno a Graz?»), che avverrà alle prime luci del giorno.

All'ultimo momento, un colpo apoplettico ammazza il fornaio, e tutto torna a posto. Ma non per molto. Venticinque anni dopo, con *La signorina Else*, Schnitzler ritorna allo *stream*, e fa piazza pulita di tutto: rispettabilità, affetti, pudore, ragione, vita. Se Anna Karenina e Gusti hanno paura di impazzire, Else impazzisce davvero: costretta a perdere il proprio onore per salvare l'onore del padre, viene travolta dal *doublé bind*, e infine ne muore. Si fissa così l'associazione intravista in *Anna Karenina* e *Gusti*, lo *stream*, come tecnica della follia. Joseph Warren Beach:

La tecnica della corrente di coscienza è quasi invariabilmente applicata a persone d'un tipo estremamente

«introvertito», ai nevrotici, a quelli che hanno la mente squilibrata, o a stati occasionali nella mente di individui normali, confinanti con l'ossessione o col delirio².

Vero. Vero anche per opere oggi dimenticate, come *Blue Voyage* (con la tormentata insonnia del protagonista Demarest), o *5000* (storia di una gara di fondo, al termine della quale il podista Monnerot cade a terra svenuto), o *Quindici round*, dove il pugile Battling finisce in manicomio dopo essere andato al tappeto³. In questi casi si può anzi addirittura «misurare» l'intensità dello *stream*, perché le sue caratteristiche formali - paratassi, associazioni casuali, grammatica scorretta, ampliamento dell'attimo presente - lungi dal restare costanti lungo tutto il racconto, vanno continuamente su e giù. Diminuiscono, e poi aumentano: e aumentano, per l'esattezza, con *l'aumentare della sofferenza*: più pugni prende Battling, più il suo stile si fa interessante. Lo *stream* è tanto più vivido, insomma, quanto più la vita stessa del soggetto è in pericolo. Del resto, basta scorrere una rapida lista: Anna, Else, Septimus in *Mrs Dalloway*, Quentin nell' *Urlo e il furore*, il Virgilio di Broch, il sepolto vivo di Jean Schlumberger (*L'enseveli*, 1928): tutti morti, spesso suicidi. E poi ancora: Gusti, Monnerot, Benji, Franz Bi-berkopf, Battling, che alla morte vanno tutti assai vicino. E come se lo *stream* fosse vittima del suo stesso radicalismo: uno stile avvelenato, che sa condurre solo a conclusioni estreme.

L'urlo e il furore, prima sezione: lo *stream* di Benji. Identità incerte, strappi temporali, figuralità altissima. E una storia brutale: Benji è un «idiot», odiato dalla sua stessa famiglia, deriso, schifato, castrato. E' una lettura da cui si esce stremati, e che sembra condensare l'approdo doppiamente radicale dello *stream*: eventi terribili, in uno stile impenetrabile. Ma poi...

«Poi scrissi la parte di Quentin, e quella di Jason, per chiarire quella di Benji... » Così Faulkner, qualche anno più tardi, ed ha perfettamente ragione. Da Benji a Quentin, da Quentin a Jason, da Jason al narratore del finale, *L'urlo e il furore* si distacca dal suo estremismo iniziale, e ritorna a tecniche decisamente più tradizionali. Lo fa con intelligenza, beninteso: Jason, che ci è di grande aiuto nel capire cosa stia

succedendo, è anche un livido razzista, e la chiarezza tanto a lungo desiderata si rivela così nemica della giustizia. Sia come sia, però, il romanzo inizia con lo *stream* - e si conclude con una narrazione in terza persona. Pur se con qualche complicazione, si è cambiata strada.

Con Virginia Woolf e Thomas Mann, la controtendenza allo *stream* va ancora più avanti: la nuova tecnica non viene solo spiegata, ma completamente riscritta. Se in certi momenti Lily Briscoe viene presa dal panico, e sta per perdere il controllo, la sintassi di Woolf sa fermare tale deriva, e dare forma al caos:

Era in quell'attimo fuggevole tra l'immagine e la tela che l'assalivano quei demoni che spesso la portavano fino alle lacrime e rendevano questo passaggio dalla concezione all'opera così tremendo come lo è per un bambino un androne buio. Così si sentiva, spesso... (*Al faro*, 4).

Nulla di sgrammaticato, qui; niente paratassi livellatrice, o associazioni casuali. In frasi lucidamente concatenate verso la meta - viene da dire: Proust, dopo lo *stream* - la coscienza narrativa ha ripreso il sopravvento. C'è ancora sofferenza: ma nessuno smarrimento. E così Thomas Mann:

Ahimè, che debba svanire! Che la limpida visione sorta dal profondo debba svanire, quasi a comando di un demone capriccioso nel concedere e nel ricusare, che si disperda nel nulla mentre io risalgo alla superficie! Era tanto graziosa! E ora che cosa? Dove ti ritrovi? Jena? Berka? Tennstädt? No, questa è la trapunta di Weimar, di seta, la solita stoffa alla parete, il cordone del campanello... Come? Come? Emozioni violente, sublimi splendori? Ma bene, vecchio mio! Ma certo, lieto vegliardo, non buttarti giù... (*Lotte a Weimar*, 7).

E, questo, il solo esempio di *stream* che sia piaciuto a György Lu-kács. E si capisce, è una pagina da manuale: la Ricostruzione della Ragione. Si comincia con una visione «dal profondo», erotica: *Es*, come suona il soggetto della prima frase. Ma è un *Es* destinato a scomparire, come nel celebre detto freudiano, affinché ne emerga rafforzato l'io cosciente del vecchio Goethe. C'è nostalgia, per la visione perduta

(«Ahimè, che debba svanire»): ma nessun rivolgersi indietro. Frase dopo frase, l'io ritorna letteralmente a se stesso (*Wo kommstdu zu dir?*), ritrova le proprie coordinate spaziali (*Jena? Berka? Tennstàdt? Nein...*) e vi si pone risolutamente al centro. Quando l'Es torna a farsi sentire, nell'erezione scoperta subito dopo («Come? Come?»), il Goethe cosciente è ormai così sicuro di sé da rivolgersi al sognatore erotico come a un altro se stesso, da trattare con indulgenza (*Brav, Alter!*), ma senza prenderlo troppo sul serio. L'io diviso, è stato riunito.

2. Occasioni perdute.

Da *Anna Karenina* a *Gusti*, a *Else*, all'inizio dell'*Urlo* e il *furore*; dal monologo di Benji a quello di Lily, e poi di Goethe. Abbiamo seguito lo *stream* da un inizio episodico e incerto fino a un massimo di complessità: e poi di nuovo all'indietro, dall'asprezza di Faulkner fino alla rivincita ottocentesca di *Lotte a Weimar*. Un'intera tendenza, un'intera controtendenza - e l'*Ulisse* non è stato neanche sfiorato! E come l'*Ulisse*, così la metropoli: un accenno in Tolstoj, poi più nulla. Ma allora, dove è andato a finire lo *stream* del capitolo precedente?

Da nessuna parte; è sempre là, nell'*Ulisse*, dove lo avevamo lasciato.

Il problema è altrove: non nei testi, ma nelle premesse (implicite) di questo Excursus. Il ragionamento fin qui svolto presuppone infatti che esista *una sola forma di stream of consciousness* : e che lo *stream* dell' *Ulisse* sia dunque uno stadio - quello culminante, magari - della sua evoluzione. Partendo da *Anna Karenina*, in altre parole, prima o poi dovevamo arrivare a Joyce. E invece, niente di tutto questo. Abbiamo trovato una forma di *stream* con una sua storia assai interessante e diversificata: ma dell' *Ulisse*, nessuna traccia. Da Tolstoj a Mann, la nuova tecnica si forma, si sviluppa, e praticamente scompare senza avere mai assunto l'aspetto dello *stream* joyceano.

E allora, come fare per arrivare all' *Ulisse*? Semplice: bisogna cambiare il punto di partenza. Ipotizzare cioè che esistano non uno, ma due «ceppi» distinti di *stream of*

consciousness - e che l'*Ulisse* appartenga a quello di cui finora non abbiamo parlato. Ipotesi obbligata, e che può sembrare del tutto pacifica. Ma che pacifica non è, e ha anzi conseguenze notevoli per il modo in cui immaginiamo la storia letteraria. Prima, però, vediamo un po' meglio le differenze tra i due tipi di *stream*.

Per diverse che siano, le versioni dello *stream* discusse fin qui hanno tutte qualcosa in comune: sono uno stile *da circostanze eccezionali*: svenimento, delirio, suicidio, agonia (o più blandamente: risveglio, ubriachezza, insonnia, panico). In Joyce, per contro, lo *stream* è lo stile *dell'assoluta normalità*: di una persona ordinaria, in una giornata ordinaria. Uno *stream* quotidiano, tranquillo: libero di guardarsi attorno, e di giocare con gli stimoli che arrivano da ogni parte. E' lo *stream* della metropoli, ho detto più volte, ed è infatti in una metropoli che viene alla luce: però non a Dublino, ma a Parigi, nel 1887, in una novella di Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*. Daniel Prince, il protagonista, deve passare alcune ore in attesa dell'amante: tempo vuoto, in cui Prince non ha niente da fare, e lascia dunque fluttuare i suoi pensieri in tante direzioni diverse (con una predilezione per il cibo e le belle passanti che annuncia decisamente Leopold Bloom)⁵.

E' tutto pronto per il decollo dello *stream* «quotidiano»: tutto pronto per l'*Ulisse*. E invece, non succede proprio niente: perché Prince, come dire, si sente *costretto* allo *stream* dal ritardo dell'amante, e la cosa -«A quante sciocchezze sto pensando!» - non gli piace per nulla. Più si va avanti, anzi, più Prince è infastidito dai suoi pensieri «inconcludenti», e vorrebbe semplicemente disfarsi dello *stream*. E Dujardin lo accontenta: mette fine all'attesa, fa arrivare la ragazza, e riporta così la novella entro binari più consueti. Poi si mette a scrivere per il teatro, e si dimentica completamente dello *stream*.

Insomma. Dujardin scopre la tecnica del secolo... e non sa che farne. Vero che un po' tutta la cultura francese è a disagio con lo *stream*, ma la cosa è pur sempre bizzarra⁶. Ancor più bizzarro, naturalmente, è che pochi anni dopo la vicenda si ripeta tale e quale in terra austriaca. Schnitzler legge Dujardin, sceglie anche lui un eroe ordinario, apre *Gusti* su una

situazione d'attesa («Ma insomma, quanto durerà ancora? [...] Be', pazienza, pazienza! Anche gli oratorii finiscono! »): tutto di nuovo pronto per lo *stream* quotidiano. E invece, di nuovo niente. Come già Dujardin, uno *stream* «inconcludente» non convince Schnitzler, che passa rapidamente a quell'intreccio a forti tinte che abbiamo visto più sopra. Seconda occasione perduta. E non è ancora finita. Un paio d'anni dopo Schnitzler, anche Joyce legge Dujardin; ne rimane colpito (o così dice) - e poi anche lui non ne fa nulla. Scrive *Stephen Hero*, e non usa lo *stream*. Scrive i *Dublinesi*, e non usa lo *stream*. Scrive il *Ritratto*, e non usa lo *stream*...⁷.

Dujardin, Schnitzler, Joyce. E poi ancora: *Stephen Hero*, *Dublinesi*, *Ritratto dell'artista da giovane*. Quanta fatica, perché lo *stream* insignificante dell' *Ulisse* riesca finalmente a radicarsi! E uno scenario ben diverso da quell'eroica ricerca del nuovo in cui la critica ama vedere l'essenza della letteratura. Qui, domina l'*inerzia*: non certo la voglia di cambiare. Vediamo dei romanzieri che inciampano nel nuovo, e poi gli resistono con tutte le loro forze: lo travisano, lo attutiscono, lo dimenticano... Lungi dallo spiegare la storia letteraria, insomma, il cambiamento morfologico sembra essere uno sviluppo *estremamente improbabile*, che ha a sua volta un gran bisogno di essere spiegato. Se ci trovassimo nel 1914, e avessimo seguito le peripezie dello *stream* dai *Lauri* al *Ritratto*, chi mai scommetterebbe sull' *Ulisse*? E invece, l' *Ulisse* arriva. Ma perché? Come mai Joyce non perde a sua volta la buona occasione, come Dujardin e Schnitzler prima di lui?

3. Perché Joyce.

Cerchiamo di procedere con ordine. La prima cosa che colpisce, è la varietà delle forme in cui si presenta lo *stream of consciousness*. C'è lo *stream* altamente «narrativo» di *Anna Karenina* e *L'enseveli*. La psicosi di Schnitzler, l'*idiot* di Faulkner, l'istupidimento di Biberkopf. La riunificazione del soggetto, in Woolf e Mann. La divagazione moderata di Dujardin e di *Gusti*. L'ubriacatura filosofica di Broch⁸. La tendenza «lirica», cui accennerò tra un attimo. E poi, naturalmente, l'*Ulisse*: che ce ne

offre da solo - con la logica di Stephen, la fantasticheria di Bloom, e il flusso di Molly - ben tre versioni distinte. In conclusione: due «ceppi» di base, e al loro interno una decina di varianti (e mi sono tenuto, con un paio di eccezioni, ad esempi assolutamente canonici). Viene da dire: troppa grazia. Perché tanti tentativi?

Perché al giro del secolo l'individuo occidentale ha perso la sua unità, e bisogna trovare una lingua per l'io diviso. Ma quale lingua? Nessuno lo sa. E dunque, ci si prova in tutti i modi possibili⁹. Alla cieca. Buttando lì qualche frammento, come Tolstoj, e poi lasciando perdere. Oppure cominciando in un modo, come Schnitzler e Faulkner, per poi magari finire al modo opposto. O ancora, come Joyce, provandoci simultaneamente in tre tonalità diverse. Una gran confusione, insomma: ma con una sua logica in fondo assai semplice, che è quella dell'*innovazione casuale*. Il che non vuol dire: senza una causa. Una causa, una motivazione delle scelte tecniche c'è sempre, e ne abbiamo parlato. Casuale, qui, va inteso nel senso della teoria darwiniana: come un agire che non può prevedere ciò che sarebbe vantaggioso per il successo dello *stream*, e che può dunque raggiungere il suo scopo - o invece fallire. E dunque, estinguersi.

Ma sì, estinguersi. A leggere il trattatello di Dujardin, e lo studio di Beach (pubblicati rispettivamente nel 1931 e nel 1932), molti titoli suonano ormai ignoti; negli studi correnti, si trovano spesso ancora meno esempi; e quanto poi alla cultura diffusa, lo *stream* vi viene associato all' *Ulisse*, e forse - forse - a un altro paio di nomi. All'esplosione morfologica degli anni Venti ha fatto dunque seguito una severissima selezione, che ha cancellato dal quadro Brage e Decoin, Asch e Schlumberger, Frank e Aiken - e chissà quanti altri ancora. E' una piccola strage, e forse neanche tanto piccola. E' l'aspetto spietato, malthusiano del processo di formazione del canone: molti i chiamati, e pochi gli eletti. Ma eletti da chi? Ed eletti perché?

Da chi, in questo caso, è abbastanza chiaro. Protagonista della selezione non è più la classe media che aveva decretato il successo del realismo ottocentesco, ma un gruppo ristretto di super-lettori: autori d'avanguardia, qualche mecenate, qualche editore; più tardi, i critici; ancora più tardi, i professori. E' il

«campo intellettuale» di Pierre Bourdieu¹⁰: un pubblico speciale, che premia ciò che il mercato allargato respinge, e viceversa. Un pubblico delimitato, e facile da identificare.

Meno facile è invece rispondere alla seconda domanda: perché Joyce, e non Schnitzler? o Broch? o magari Schlumberger? Perché lo *stream* dell' *Ulisse* è più audace, come vuole la tesi di Jauss, e si distacca con maggior decisione dall'«orizzonte di attese» dell'epoca¹¹? E' un'idea semplice e fortunata, fatta per piacere a tutti, a mezza via tra edificazione vecchio stampo (*fortuna audaces iuvat*), e obsolescenza programmata (*new is beautiful*). Ha un solo difetto: è sbagliata. Lo *stream* di Faulkner e Dos Passos è più lontano dalle convenzioni dell'epoca (comunque le si voglia definire) che non quello di Joyce; *La morte di Virgilio* si spinge ancora più avanti: eppure, è lo *stream* dell' *Ulisse* a imporsi. E si impone, perché la selezione non premia la novità in quanto tale (la violazione di Jauss, o lo « straniamento » formalista), ma la novità *che è capace di risolvere dei problemi*. Allontanarsi dall'orizzonte di attese dell'epoca, in sé e per sé, è cosa di nessun interesse. Costruire *un nuovo orizzonte percettivo e simbolico*: questa sì che è un'impresa comprensibile, e con un suo chiaro valore sociale.

Che lo *stream* dell' *Ulisse* sia appunto tale nuovo orizzonte, capace di dare risposta ad alcuni grandi problemi della modernità - questo, spero di averlo dimostrato nel capitolo appena concluso; e se poi non ci sono riuscito, ripetermi non servirebbe a nulla. Qui, aggiungerò dunque solo qualche parola su un'ultima questione. Perché fu proprio Joyce, a dare allo *stream* la sua forma canonica? Perché non qualcun altro?

Perché, credo, gli altri cedettero tutti alla tentazione di dare allo *stream* una funzione ancillare. La nuova tecnica era l'ideale - *per rendere più drammatico uno snodo del racconto*. Oppure: era perfetta - *per rendere nuovamente poetica la realtà quotidiana*. «Siete riuscito a trovare - scrive Mallarmé a Dujardin nel 1888 - un modo di rappresentazione nervoso e ricco di giravolte... »¹². *Virevoltant et cursif*: splendido. Ma poi Mallarmé va avanti, e si capisce che, per lui, il *monologue intérieure* ha «come sua sola ragion d'essere, l'espressione del quotidiano così prezioso, così difficile da afferrare»¹³. *Précieux*.

Una cosa di grande valore: ma nascosta, di difficile accesso, e finalmente portata alla luce. Siamo di nuovo lì: all'epifania: alla tentazione lirica che il Joyce *Ulisse* - contro il vecchio se stesso - decide di scartare. E che anima invece tutto un filone dello *stream of consciousness*: dalle visioni di Woolf, alle verità di Broch; dalle emozioni di Dos Passos, a certe immagini di Faulkner o Larbaud.

Uno *stream* mascherato da lirica; un altro, subordinato all'intreccio. In entrambi i casi, il nuovo procedimento guadagna qualcosa di molto importante: una funzione: *un senso*. In cambio, però, rinuncia alla sua libertà. Le «immense possibilità» di Mallarmé, riversate entro forme preesistenti, vi restano anche imprigionate: nuovi mezzi per vecchi fini. Lo abbiamo visto in *Anna Karenina* e nei *Lauri*, dove la motivazione narrativa subordina a sé lo *stream*, e finisce col soffocarlo. E' l'inerzia: grande forza della vita letteraria, come del resto della vita *tout court*. E' il peso di una tradizione che inghiotte rapidamente ciò che è nuovo, e così non si accorge nemmeno di *quanto* sia nuovo. Alla fin fine, è proprio per questo che l'*Ulisse* conquista il suo ruolo canonico. Il suo *stream* è il solo che non si vergogna di se stesso. Non cerca di essere poesia. Accetta la banalità, e anche l'insignificanza. Non vuole nobilitarsi, e dunque evita di annacquare.

Va bene. Ammettiamo pure che le cose stiano così. Ma che miracolo è mai questo *Ulisse*, che riesce là dove tutti falliscono? Una generazione di grandi scrittori viene sviata dal desiderio di dare subito un senso allo *stream*: e invece Joyce tira dritto, accettando tranquillamente la sua scarsa funzionalità narrativa, e la sua immensa banalità. Perché?

Forse, perché Joyce è il solo ad avere alle spalle un mezzo fallimento strutturale - il *Ritratto dell'artista da giovane* - nel cui processo di composizione egli ha toccato con mano i limiti, e forse addirittura la vanità, della poetica «lirica» dell'epifania¹⁴. L'esistenza quotidiana resiste al giovane artista che vorrebbe trasfigurarla: resta inerte, opaca - *insignificante*. Joyce combatte questa inerzia lungo tutto il romanzo, e a un certo punto, nella visione che chiude il quarto capitolo, sembra anche avercela fatta: ma la prosa del mondo riprende il sopravvento, e nell'ultimo capitolo del romanzo la metà flaubertiana di Joyce

vince la partita una volta per tutte. Basta voler trasfigurare l'insignificanza: bisogna semmai, come appunto Flaubert, farla parlare *in quanto tale*. E visto che c'è in giro una tecnica nuova, dove i dettagli insignificanti abbondano, proviamo con questa.

Ecco, forse è così che Joyce è arrivato allo *stream*: allo *stream*, ripeto, come tecnica dell'*insignificante* - del quotidiano banale, non del quotidiano prezioso. Del resto, Joyce ha deciso di scrivere un'opera epica, e dunque non ha nessuna fretta di far quadrare i conti: può benissimo accettare pagine e pagine di impressioni superficiali, con poco o nullo valore costruttivo. Per di più, l'eroe dell'*Ulisse* è un uomo mediocre, cui non accade nulla di straordinario: il suo stile può restare a bassa intensità, un po' noioso, sempre uguale a se stesso. Sempre uguale a se stesso. In fondo, il successo di Joyce è tutto qui. *Concedere tempo* alla nuova tecnica. Non darle subito un senso, una funzione precisa - e lasciare così che si sviluppi e si modifichi liberamente. Non esercitare subito quella pressione che rischia di atrofizzarla: concederle tempo, affinché sprigioni - se le ha - le sue immense possibilità.

Lo *stream*, in effetti, le aveva. Però, diciamo la verità, vennero fuori davvero per caso.

Note

¹ «“Non posso forse vivere senza di lui?” E, senza rispondere alla domanda com'ella avrebbe vissuto senza di lui, si pose a leggere le insegne. *Ufficio e deposito...* » (*Anna Karenina*, vii, 28).

² J. W. Beach, *Tecnica del romanzo novecentesco*, 1932, trad. it. Bompiani, Milano 1948, p. 488.

³ C. Aiken, *Blue Voyage*, Scribner's, New York, 1927; D. Brage, *5000. Récit sportif*, Nouvelle Revue Française, Paris 1924; H. Decoin, *Quinze rounds. Histoire d'un combat*, Flammarion, Paris 1930.

⁴ La trilogia epica di Dos Passos, *U.S.A.*, funziona in maniera analoga: le sezioni di *stream of consciousness* («Camera Eye»), assai difficili da capire, vengono di norma rimesse in prospettiva da brani giornalistici, biografie di personaggi

storici, e lunghe narrazioni naturalistiche. Anche nella *Morte di Artemio Cruz*, di Carlos Fuentes, le parti in *stream* sono sempre seguite da brani narrativi che ce ne offrono la chiave.

⁵ La somiglianza diventa identità nella traduzione del joyceano Stuart Gilbert, che abolisce quasi tutte le clausole relative, e sopprime numerose forme verbali, rendendo così la prosa di Dujardin molto più paratattica e sgrammaticata di quel che non sia. Alcune battute lasciate qua e là in francese (laddove, come è ovvio, il testo di Dujardin è *tutto* in francese) completano il quadro, dando l'impressione di una mente che non controlla del tutto i propri materiali verbali. (E. Dujardin, *We'll to the woods no more*, New Directions, Norfolk (Conn.) 1938: si veda ad esempio la scena del ristorante, nel secondo capitolo).

⁶ Larbaud, che pure adorava Joyce, costruisce la novella *Amants, heureux amants*, del 1923, sulla rivincita della coscienza dopo una notte di baldoria («Bello, ritornare in sé, lo spirito pulito e tranquillo, lucido, dopo la confusione ed il delirio... »; Gallimard, Paris 1952, p. 129). Persino gli eroi sportivi di Brage e Decoin sono degli strateghi coscienti («Se ne vedono di cose, durante il minuto di intervallo; se ne fanno, di riflessioni! »: *Quinze rounds* cit., p. 70). Quanto poi ad altri testi menzionati da Dujardin nel *Monologue intérieure* (Mossein, Paris 1931), come *Le Cabinet Noir*, di Max Jacob, o *Nuit Kurde*, di Jean-Richard Bloch, essi non presentano nessuno dei tratti sintattici o grammaticali tipici dello *stream*.

⁷ O addirittura: usa lo *stream* nelle primissime pagine del *Ritratto* - quelle più vicine al linguaggio infantile - e poi lo abbandona, quasi la nuova tecnica fosse una sorta di malattia della crescita. La tesi è sostenuta, tra gli altri, da Melvin Friedman, in uno dei primi studi sul flusso di coscienza (*Stream of Consciousness: a Study in Literary Method*, Yale University Press, New Haven 1955, pp. 215-17); io la confino in una nota perché, pur avendo una gran voglia di credere che Friedman abbia ragione, non sono del tutto persuaso che sia giusto parlare di *stream* per l'inizio del *Ritratto*.

⁸ *La morte di Virgilio* è letteralmente dominata dalle forze congiunte della Metafisica e della Soggettività. Ecco qui di seguito i soggetti delle frasi principali di un periodo che va avanti ininterrotto per circa due pagine: «La vita [...] un soffio

cupo e luminoso [...] egli [...] l'enigma [...] egli [breve parentesi descrittiva] egli [...] tutto questo [...] tutto [...] una singolare unità [...] ciò che giace sottoterra. » (H. Broch, *La morte di Virgilio*, 1945, trad. it. di A. Ciacchi, Feltrinelli, Milano 1993, pp. 62-63).

⁹ E molto in fretta: cinque, dieci variazioni quasi simultanee. E' il breve momento di sperimentazione morfologica previsto dalla teoria degli equilibri punteggiati: l'esplosione creativa degli anni Venti, compresa tra un secolo e mezzo di minuscoli abbozzi preparatori (su cui vedi D. Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, Princeton 1978) e la sostanziale stabilità del resto del Novecento.

¹⁰ P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, Seuil, Paris 1992.

¹¹ Cfr. H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, 1967, trad. it. Guida, Napoli 1977, specie i paragrafi 6,7, e 8.

¹² La lettera, dell'8 aprile 1888, è citata da Dujardin in *Le Monologue intérieur* cit., P. 15

¹³ *Ibid.* Riallacciandosi alle idee di Mallarmé, Dujardin afferma poi in tutta franchezza di « salutare nel monologo interiore una delle manifestazioni di quella entrata folgorante della poesia entro il romanzo, che è uno dei segni del tempo» (*ibid.*, p. 51).

¹⁴ Sul *bricolage* mancato del *Ritratto*, e le sue conseguenze per l'opera di Joyce, si veda la parte finale del saggio « *Un'inutile nostalgia di me stesso* » cit.

Capitolo settimo

1. L'altro « *Ulisse* ».

Settembre 1922. È passato qualche mese dalla pubblicazione dell'*Ulisse*, e Thomas Stearns Eliot si reca in visita da Virginia Woolf :

Tom dice, - annota Woolf nel suo diario, - Tom dice che il libro farà epoca, perché ha completamente distrutto il diciannovesimo secolo. Ha lasciato Joyce senza nulla su cui scrivere un altro libro. Ha smascherato la futilità di tutti gli stili esistenti in inglese¹.

All the English styles. Conversando con un'amica, è dunque questo che Eliot colloca in primo piano: il pluristilismo, la polifonia dell' *Ulisse*. Poi però, nella famosa recensione su «The Dial», neanche una parola: come se non riuscisse a definire quel che vedeva, o non avesse nulla da dire. E come lui, un po' tutti i grandi contemporanei di Joyce: Schnitzler e Woolf, Lukàcs e Faulkner, Mann e Musil e Curtius... Tutti stregati dallo *stream*, e zitti sulla polifonia.

Per noi, oggi, sembra esser vero il contrario: la pluralità degli stili è passata al centro del lavoro sull'*Ulisse*, e ci rimarrà probabilmente ancora a lungo. Un segno dell'importanza di Michail Bachtin per la critica contemporanea; ma anche, credo, uno spostamento d'interesse che in fondo ricalca lo sviluppo stesso del romanzo. Estremizzando un po' le cose, si potrebbe infatti dire che i protagonisti dell' *Ulisse* non sono Stephen Dedalus e i coniugi Bloom, ma due tecniche - lo *stream*, per l'appunto, e la polifonia - che si intrecciano e si scontrano lungo tutto il romanzo, in una sorta di dramma della tecnica in cui lo stile iniziale del romanzo (e cioè lo *stream*) viene via via

affiancato, sfidato, e infine sconfitto dal nuovo venuto, che finisce con l'imporsi come il signore dell'universo joyceano.

Un rapido riassunto. Che l'inizio dell' *Ulisse* graviti attorno allo *stream* è abbastanza pacifico: prima con Stephen, e poi con Bloom, lo *stream* cresce in estensione e profondità, e conserva una chiara supremazia fino al sesto, e forse fino all'undicesimo capitolo. A partire dal settimo capitolo, tuttavia, lo *stream* non è più solo: gli si affiancano, con rilievo crescente, procedimenti polifonici di varia natura. Si comincia con il contrappunto titolo/racconto di «Eolo»; più avanti, vi sono capitoli dedicati a una pluralità di posizioni ideologiche («Il Ciclope»), sentimentali («Nausicaa»), e letterarie («Le mandrie del sole»). Quando poi la polifonia all'interno dei singoli capitoli diminuisce, si accentua per contro l'eterogeneità tra un capitolo e l'altro: e dopo l'espressionismo di «Circe», il naturalismo di «Eumeo», e il catechismo di «Itaca», anche il grande *stream* di Molly, più che ripristinare la tecnica iniziale, indica forse la sua definitiva relativizzazione - una voce, un linguaggio tra i tanti - entro la nuova cornice stilistica.

I primi sei capitoli dominati dallo *stream*: gli ultimi sette, dominati dalla polifonia. C'è un primo *Ulisse*, ben riconoscibile, di cui ho parlato nel capitolo precedente; e un secondo *Ulisse*, dai lineamenti altrettanto marcati, di cui parlerò qui. E poi, nella zona di passaggio dall'uno all'altro, quando Joyce sta abbandonando la sua prima grande tecnica (ma ancora non lo sa), e sta cercando la seconda (ma ancora non l'ha trovata), c'è persino un terzo *Ulisse*, dalla fisionomia molto più incerta degli altri due. Incertezza inevitabile, perché tra «Eolo» e «Sirene» Joyce è indeciso sulla via da seguire, e le prova dunque un po' tutte: la (mezza) polifonia di «Eolo», il saggismo *fumiste* di «Scilla e Cariddi», il *collage* urbano delle «Simplegadi», la composizione musicale delle «Sirene». E il momento più sperimentale dell'*Ulisse* - e il meno riuscito. Perché si tratta di esperimenti veri, come in tantissimi quadri di Klee: e gli esperimenti veri a volte riescono, e a volte no. Nel caso di «Eolo», ad esempio, funziona tutto benissimo, e ritroviamo infatti soluzioni analoghe nel seguito del romanzo. Anche nella «Simplegadi» l'esperimento riesce, e viene infatti più volte ripreso: ma da Dòblin, o Dos Passos, e non da Joyce: quasi questi vi si fosse imbattuto per caso (come a suo tempo

Dujardin con lo *stream*), e non ne avesse compreso le potenzialità. In altri casi, infine («Scilla e Cariddi», e soprattutto «Sirene»), il tentativo può considerarsi semplicemente fallito: non viene ripreso da Joyce, e neanche da altri.

Esperimenti riusciti, esperimenti travisati, esperimenti falliti... Se Joyce fosse il Grande Pianificatore della leggenda critica, non è così che andrebbero le cose: dal primo *Ulisse* si passerebbe di netto al secondo, senza tentennamenti ed errori. Ma il mutamento tecnico non si pianifica, e questa sezione di mezzo - questo terzo *Ulisse*, venuto tanto peggio degli altri due - è un'altra conferma del modello storiografico darwiniano: le innovazioni morfologiche sono il frutto di una sperimentazione casuale, che procede a lungo a tentoni prima di imboccare la strada giusta². E anzi, non giusta, ma solo migliore delle altre: le quali restano però tutte lì, bene in vista, al centro del romanzo, come una specie di crocevia stilistico dove l' *Ulisse* avrebbe potuto deviare in tutt'altra direzione. «L'arte è qualcosa di divenuto, - scrive Arnold Schönberg nel *Manuale d'armonia*: - e quindi, sarebbe anche potuta divenire diversamente».

Un passaggio dallo *stream* alla polifonia, dunque; e poi un secondo passaggio, non meno importante, *all'interno* del nuovo procedimento. In alcuni casi, infatti, la pluralità degli stili ha la sua ragion d'essere nello stesso materiale narrativo: in «Nausicaa», lo stile da romanzo sentimentale è motivato dalle letture di Gerty; nel «Ciclope», l'iperbole epica è l'arma retorica appropriata al nazionalismo irlandese. Sviluppando un'idea di Walton Litz, Umberto Eco ha parlato a questo proposito di «poetica della forma espressiva»:

Tecnica «drammatica» [che] elimina la presenza continua dell'autore e sostituisce al suo punto di vista il punto di vista dei personaggi e degli eventi stessi. Il giornalismo moderno raccontato come potrebbe vederlo il giornalismo moderno; i rumori intorno a Bloom percepiti come Bloom li percepisce; le passioni di Molly definite come Molly, nel patirle, le potrebbe definire³.

E' una tesi intelligente, e in alcuni casi funziona bene. Ma già nel «Ciclope» non tutto torna, perché sulla sua base è difficile spiegare la presenza di brani in gergo medico (xn, 468-78), o in linguaggio infantile (xii, 846-49). Più avanti, con «Eumeo» e «Itaca», le cose si complicano ulteriormente: situazioni assai simili, e che dovrebbero perciò «esprimersi» nella medesima forma, vengono invece presentate nei due capitoli in modi molto diversi. Infine, in «Eolo» e «Mandrie del sole», un materiale narrativo del tutto omogeneo non può in alcun modo motivare le decine e decine di stili diversi che compaiono in entrambi i capitoli. Anziché esprimere il materiale, la forma se ne è resa autonoma: i molti stili della polifonia sembrano piovere giù dal cielo, senza una ragione e senza uno scopo. Che cosa sta succedendo?

2. «*Il nuovo si accumula sul vecchio*».

La terra desolata, versi 59-61 :

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many...

Nella stesura originaria del poemetto, questi stessi versi suonavano così:

Unreal City, *I have sometimes seen and see,*
Under thè brown fog of *your* winter dawn,
A crowd flow over London Bridge, so many...⁴. [1,
114-16]

Come in altri passi analoghi del manoscritto (II, 22; ,III 145-49), Pound interviene qui con grande energia. Cerchietti di disapprovazione, segni di cancellatura: «your» scompare, e così l'io narrante del verso precedente. *La terra desolata* va spersonalizzata: deve diventare un enunciato che si narra da sé: voci senza corpo. Al limite, frammenti.

Frammenti. E' la versione eliotiana della polifonia - e a

esser giusti è anche un'idea cui Eliot era arrivato senza l'aiuto di Pound (e ben prima della *Terra desolata*), già in *Gerontion*, e soprattutto nel *Canto d'amore di Prufrock*. In queste due poesie, anzi, il pensare per frammenti viene posto da Eliot al centro del quadro, quasi a farne il tratto caratteristico dell'individuo moderno. *Gerontion* e *Prufrock* sono due «enciclopedie ambulanti», direbbe Nietzsche, che hanno letto troppo, e vissuto troppo poco. Troppi stimoli, come sempre, e troppa poca integrazione:

L'esperienza dell'uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria. Questi s'innamora, o legge Spinoza, e le due esperienze non hanno nulla a che fare l'una con l'altra, o con il rumore della macchina da scrivere, o con l'odore della cucina...⁵.

I frammenti come sintomi del disordine contemporaneo, insomma. Ma se i frammenti sono dei sintomi, allora sono ancora pienamente motivati: sono, loro sì, la «forma espressiva» dell'indecisione moderna. La polifonia da essi creata potrà presentare delle difficoltà di lettura locali, come avviene del resto nello *stream*: ma la forma *in quanto tale* avrebbe una chiara ragion d'essere. Sarebbe, ripeto, motivata: così sentono, e così parlano, gli esseri umani del mondo moderno. E in effetti, nelle prime intenzioni di Eliot, la polifonia della *Terra desolata* doveva ancora funzionare in modo analogo: c'era *Gerontion*, a fare da *ouverture*; poi, nella prima sezione («He do the police in different voices»), un narratore ventriloquo, che presentava la polifonia come un pezzo di bravura individuale; e infine la nuova enciclopedia ambulante, Tiresia, ben al centro del lavoro (e con una parte più estesa di quel che non sia adesso).

La polifonia del manoscritto, cioè, era ancora largamente motivata: i frammenti avevano quasi sempre dei «portatori»: li si poteva ricondurre a questo o quel personaggio - magari, al Kurtz morente dell'epigrafe originaria. Ma Pound elimina Kurtz, elimina *Gerontion*, elimina la voce iniziale, e ridimensiona Tiresia: la motivazione s'indebolisce, e la nuova tecnica si radicalizza. I frammenti diventano sempre più visibili - e il loro perché, sempre meno.

Ho parlato della *Terra desolata* perché è un testo breve, dove i rapporti tra procedimento e motivazione si colgono con più facilità: ma nell'*Ulisse* accade esattamente la stessa cosa. Anche qui, il punto d'avvio è un'enciclopedia ambulante (ambulante, ed enciclopedico: quale definizione migliore, per Leopold Bloom?), che si dimostra incapace di integrare i dati dell'esperienza. Umberto Eco:

Nel flusso di percezioni che si accavalla durante la passeggiata di Bloom per le vie di Dublino, diventano estremamente esili i confini tra «dentro» e «fuori»; tra ciò che Bloom patisce di Dublino e ciò che di Dublino agisce in lui (dato che la coscienza rischia di ridursi ad uno schermo anonimo che registra gli stimoli che la bombardano da ogni parte). A rigore [...] nel gran mare dello stream of consciousness non dovrebbero esistere delle coscienze individuali che pensano gli eventi, ma [...] degli eventi che fluttuano in una distribuzione uniforme e vengono pensati via via da qualcuno⁶.

Eventi - di norma, eventi *linguistici* - che si fissano su uno schermo anonimo: nello *stream* di Bloom affiorano di continuo pezzi di linguaggio indigerito: frammenti di parola altrui⁷. Sono mescolati a tante altre cose - rumori, luoghi comuni, ricordi, onomatopée - e a prima vista non se ne distinguono neanche un gran che. Ma alla lunga avranno tutt'altra importanza, perché è *proprio da quei pezzi di «parola altrui» che si sviluppa la polifonia dell'Ulisse*.⁸ Bloom riattiva dei discorsi formati al di fuori di lui, scrive Topia. Vero: e poi Joyce riattiva quei discorsi riattivati, senza più passare per la mente di Bloom. Li riattiva, cioè, *senza più motivarli*. Come Pound con la *Terra desolata*, Joyce elimina i corpi, e trattiene le voci: cancella la motivazione originaria, e permette alla nuova tecnica di decollare liberamente.

Liberamente: ma non improvvisamente. Al pari della natura, la letteratura non fa salti, e le nuove tecniche non vengono mai alla luce già perfettamente formate. Cominciano in tono minore, un po' a caso, e di regola in luoghi periferici:

come la polifonia del *Faust*, inaugurata durante una digressione (la «Notte di Valpurga») dalla tragedia di Margherita. O come l'allegoria del poema goethiano: suggerita da intrattenimenti di corte che Goethe non può avere preso troppo sul serio. E la storia si ripete un secolo dopo. Inizialmente, lo *stream* è solo l'accompagnamento emotivo di una situazione narrativa: una conseguenza, e nulla di più. Ma la conseguenza si consolida, e diventa la tecnica più celebre del ventesimo secolo. E dopo un po', i pezzi di parola altrui esistenti al suo interno si consolidano a loro volta, e danno vita - conseguenza di una conseguenza... - alla polifonia modernista.

Ce n'è abbastanza per azzardare un'ipotesi. Viktor Sklovskij:

Il procedimento e l'invenzione artistica sono la cristallizzazione finale di uno slittamento, di un cambiamento accidentale.

E ancora:

Le forme letterarie possiedono un determinato indice di resistenza che assicura loro il passaggio attraverso tutta una serie di epoche; nello stesso tempo, la forma letteraria si trova a dover affrontare l'influenza di compiti diversificati, e il nuovo si accumula sul vecchio in maniera quantitativa [...] Quando le modificazioni passano dalla sfera quantitativa a quella qualitativa, allora nasce un nuovo genere. Il nuovo genere nasce dalle viscere di quello vecchio, in un primo momento come accumulazione non pianificata di dettagli⁹.

Slittamento accidentale, il nuovo che si accumula sul vecchio, accumulazione non pianificata di dettagli, cristallizzazione finale... È l'*Ulisse*, tale e quale. Ed è anche, ancora una volta, la logica del *bricolage* e del cambiamento di funzione. Cui possiamo forse aggiungere un ultimo dettaglio: se Sklovskij ha ragione, e l'innovazione formale si fa strada «in maniera quantitativa» - allora essa avverrà più facilmente in quei testi che hanno *una maggiore quantità di spazio a loro disposizione*. Non credo sia un caso che Sklovskij formuli la sua

ipotesi parlando di *Guerra e pace* (e che essa trovi poi piena conferma nell' *Ulisse*) : le grandi dimensioni sono probabilmente un tratto favorevole all'innovazione formale. Concedono più tempo, più chance. Lasciano più liberi.

E lascia più liberi, la forma epica, anche per un'altra ragione: strutturale, questa volta. E' che l'epica, lo abbiamo visto per il *Faust*, è una forma incline alle digressioni: abbonda di episodi che si collocano a lato dell'Azione fondamentale. Di episodi periferici - e proprio per questo favorevoli agli esperimenti. Perché un tentativo davvero innovatore inizia di norma in modo incerto, e magari assai poco promettente: se fosse collocato in primo piano verrebbe gelato dalle necessità immediate dell'intreccio. Ma se l'esperimento è posto invece ai margini del testo, l'autore si sentirà molto più libero di giocare con la forma: quand'anche le cose andassero nel peggiore dei modi (come in « Scilla e Cariddi», o « Sirene»), la catastrofe avrà un effetto limitato, e lascerà intatta la struttura generale dell'opera. La periferia testuale funziona così come una sorta di spazio protetto, dove un'innovazione ha il tempo di svilupparsi, e consolidare le proprie peculiarità. Quando poi è pronta, la nuova tecnica si cristallizza: si disfa della vecchia motivazione, e passa in primo piano.

Alla periferia del testo, la nuova tecnica si sviluppa fino a che è in grado di occupare il primo piano. Il primo: non tutti i piani. I capitoli iniziali dell' *Ulisse*, dove la polifonia non s'è ancora districata dallo *stream*, e quest'ultimo è anzi la tecnica di gran lunga dominante, non vengono buttati via. Nonostante l'autonomizzarsi del frammento, Tiresia rimane al centro della *Terra desolata*, come anche la nota al verso 218 («Quel che Tiresia vede costituisce, di fatto, la sostanza del poemetto»), con la naturalizzazione della polifonia che essa suggerisce. Molti ponti con il passato vengono tagliati: però non tutti. Perché?

Credo si debba rispondere: per caso. Un Pound un po' più severo avrebbe riservato a Tiresia la stessa sorte di Gerontion; un Joyce un po' più d'avanguardia, chissà, avrebbe potuto riscrivere il primo *Ulisse*, o pubblicarlo separatamente - o magari bruciarlo. E invece, ci hanno dato queste opere composite, dove fasi tecniche estremamente diverse si

acalcano nel medesimo spazio - come i volti e i corpi delle *Demoiselles d'Avignon*, dove le leggi della prospettiva coesistono con distorsioni spaziali sempre più radicali man mano che si procede verso il margine destro della tela. E' un segno di tempi brucianti, che aggiungono invenzione a invenzione. Basterebbe lo *stream*, a fare dell' *Ulisse* uno dei grandi romanzi del secolo; ma no, ci sono anche gli esperimenti della parte centrale; e la polifonia; e poi, la polifonia senza motivazione...

Questo ritmo da rivoluzione permanente, beninteso, ha il suo prezzo. *Ulisse*, *La terra desolata*, *Les Demoiselles* - a guardarle con un po' di distacco, son tutte opere che si tengono insieme quasi per miracolo. *Bricolage*, ma sul serio. O per citare ancora una volta il «Panda principle» di Stephen Jay Gould:

combinazioni bizzarre, soluzioni strampalate [...] tutte vie che un Dio dotato di buon senso [o uno scrittore dotato di un Buon Piano] non seguirebbe mai, ma che un processo naturale, storicamente vincolato, deve invece percorrere di necessità¹⁰.

Insomma, tutte opere altamente *imperfette*: non ben saldate assieme, instabili - irripetibili. E infatti, nel giro di pochi anni Picasso passa dalle *Demoiselles* al cubismo, e poi ai *collage*; Joyce va molto al di là dell'*Ulisse*, con *Finnegans Wake*, ed Eliot torna molto al di qua della *Terra desolata*. Eppure, queste strutture così imperfette sono anche state, ormai per un secolo, il grande canone del modernismo occidentale. A dispetto del *bricolage* che le ha prodotte? Al contrario: *proprio per questo*. Perché se è vero che la letteratura è ben di rado capace di perfezione, è anche vero che le società umane *non hanno quasi mai bisogno della perfezione*. Meglio, molto meglio il *bricolage* dell'ingegneria: perché il *bricolage* non sogna soluzioni finali irrealizzabili (e spesso assai peggio), ma accetta la disomogeneità connaturata al sistema-mondo moderno. Disomogeneità di tempi storici, innanzitutto: la contemporaneità del noncontemporaneo, ancora una volta - che negli anni del modernismo diventa *un fatto formale*, e dà vita ai due/tre romanzi diversi che fanno l'*Ulisse*, e ai due/tre poemetti che sono dentro *La terra desolata*. Queste opere sono in effetti dei veri e propri giacimenti stilistici, in cui tecniche di epoche diverse affiorano l'una dall'altra come altrettanti

strati geologici. Nel prossimo paragrafo, ci occuperemo del più recente di questi strati.

3. *Liberazione del procedimento.*

Che una tecnica possa rendersi autonoma dalla propria motivazione, come la polifonia dell' *Ulisse*, è una possibilità ben presente alla mente critica più geniale della generazione di Joyce:

Sterne - scrive Viktor Sklovskij - è stato un estremo rivoluzionario della forma. Tipica in lui è la messa a nudo dell'artificio. Egli si limita a dare una forma artistica in sé, senza motivazioni¹¹.

Rivoluzione della forma: in Sterne, e ancor più nel primo Novecento. Ma per quale ragione? Perché, hegelianamente, la storia preme, e nuovi materiali letterari vogliono venire alla luce? Niente affatto. Nella diagnosi formalista, il dato decisivo è una forza «negativa»: non il desiderio di novità - ma la caduta di un vecchio vincolo¹² : di quella «illusione realistica» che costringeva « a giustificare la struttura narrativa a livello di costume»¹³. E «illusione realistica», per i formalisti, significa fondamentalmente una cosa: *antropocentrismo*. E' l'eroe di Tomasevskij: vera e propria «personificazione della motivazione»: «filo conduttore», che permette al lettore di «orizzontarsi nella massa dei motivi»¹⁴. E quanto poi alla *Teoria della prosa* di Sklovskij, i procedimenti narrativi vi vengono appunto tutti motivati con l'agire dei personaggi: l'inscatolamento dei racconti, con l'esistenza di un gruppo di narratori; il moltiplicarsi dei temi, con i viaggi dell'eroe; il loro raggruppamento, con i rapporti di parentela; l'interminabilità dell'intreccio, con la necessità di salvarsi la vita, e così via.

Bene, nel Novecento la polifonia si libera perché questa intelaiatura antropocentrica - che la sorreggeva, e, insieme, la limitava - finisce col disfarsi. E si disfa, l'antropocentrismo, perché cade a sua volta l'idea di individuo unitario che ne era il presupposto. Ma l'espressione «nel Novecento», in questo

caso, può risultare ingannevole: perché se è ben vero che il processo *si completa* nel Novecento, esso inizia però molto tempo prima. Un contemporaneo di Sterne, e suo grande ammiratore:

Egli riuniva e mescolava insieme una trentina di arie, italiane, francesi, tragiche, comiche, di tutti i generi; ora con voce profonda di basso scendeva fin nell'inferno; ora rovinandosi la gola e contraffacendo il falsetto [...] Qui si tratta di una fanciulla in lacrime [...] là è un prete, un re, un tiranno [...] è uno schiavo, e obbedisce. Si calma, si dispera, si lamenta, ride [...] faceva da solo la parte dei danzatori e delle danzatrici, dei cantanti e delle cantanti, di un'intera orchestra, di un intero teatro, dividendosi in venti parti diverse [...] era una donna che sviene dal dolore; un infelice che si abbandona a tutta la sua disperazione; un tempio che si innalza; uccelli che tacciono al sole che tramonta... ¹⁵.

Rameau. La prima figura del moderno della *Fenomenologia dello spirito*; colui che si lancia nella grande avventura dell'« estraneazione del sé », per trovare nelle mille forme della cultura moderna alimento alla propria individualità. Ma quello della totalità, ormai, è un sogno truccato. Un brano di Simmel, che avevamo già visto nel capitolo precedente:

Lo sviluppo della cultura moderna è caratterizzato dalla preponderanza di ciò che si potrebbe chiamare lo « spirito oggettivo » sullo « spirito soggettivo » [...] Se gettiamo lo sguardo sull'immensa cultura che nel corso degli ultimi cento anni è stata incorporata in oggetti e in conoscenze, in istituzioni e in agi, e se raffrontiamo tutto questo al progresso dell'individuo nello stesso periodo [...] risulta evidente una paurosa sproporzione tra i due fatti. L'individuo, nel suo sviluppo individuale, segue questa crescita molto imperfettamente e rimanendo indietro ad una distanza sempre maggiore¹⁶.

L'individuo segue questa crescita molto imperfettamente... Per quanto geniale, il mimetismo della cultura oggettiva da parte di Rameau è già il segno di una crisi: ne fa il primo io

diviso, «*sa tête tout à fait perdue*» - come più tardi l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij, che vorrebbe anch'egli parlare le mille lingue della polifonia moderna. C'è poco da fare, antropocentrismo e modernità non vanno proprio d'accordo. Jürgen Habermas:

Il progetto della modernità, formulato nel diciottesimo secolo dai filosofi dell'illuminismo, voleva sviluppare la scienza naturale, l'universalità della morale e della legge, e l'arte autonoma, in base alla loro logica interna. Al tempo stesso, tale progetto ambiva liberare il potenziale conoscitivo di tutti questi ambiti dalla rispettiva forma esoterica. I filosofi dell'Illuminismo volevano usare l'accumulazione della cultura specialistica per l'arricchimento dell'esistenza quotidiana. Ma il ventesimo secolo ha infranto questo ottimismo...¹⁷.

Il *ventesimo* secolo? Sì; ma, anche qui, non perché abbia inventato qualcosa di nuovo. E' solo che è passato del tempo, e in un secolo e mezzo la frattura tra cultura oggettiva e antropocentrismo - che era già in atto, e perfettamente visibile, alla fine del Settecento - si è esacerbata a tal punto che neanche il patto di Faust, o la pazzia di Rameau, possono più tenerla insieme. L'uomo, riflette Ulrich, è diventato «buffo ed antieconomico». Il rispetto della «misura umana e terrena», gli fa eco Adrian Leverkühn, è un vincolo, un impaccio: ostacola lo «sviluppo in accordo con la logica interna dell'arte» che è l'unica via del progresso intellettuale, e va dunque rimosso. E nel *Manuale d'armonia*, in pagine tra le più sobrie e insieme radicali del modernismo teorico, Arnold Schönberg congeda l'idea di consonanza e dissonanza come un mero «compromesso» con l'«imperfezione dei nostri sensi»: una convenzione priva di basi oggettive, e dunque semplicemente «errata»¹⁸. L'uomo non è davvero più la misura di tutte le cose.

Siamo partiti dalla liberazione della polifonia come tratto caratteristico del momento modernista. Seguendo Sklovskij, ne abbiamo rintracciato la causa nella caduta dell'antropocentrismo: che è poi, per parte sua, un fenomeno che si mette in moto a fine Settecento. Se questa sequenza tiene, allora il *modernismo* è davvero solo un capitolo nella

storia assai più ampia della modernità occidentale. E anzi, un capitolo che - a leggere Goethe, e Diderot, e Hegel - *non poteva non accadere*: predestinato, iscritto fin dall'inizio nel codice genetico della cultura europea. Atteso, o temuto, per un secolo e mezzo. Ma allora, al posto della consueta domanda - «Perché il modernismo?» - viene voglia di porne una nuova: *Perché così tardi?* Che cosa mai ne ha frenato l'avvento per più di cent'anni?

Io credo: il romanzo. Una forma che l'Europa occidentale ebbe la ventura di trovarsi tra le mani mentre si manifestavano i primi sintomi della crisi futura, e che conteneva tutto un insieme di efficacissimi dispositivi antropocentrici. Il romanzo come forma forse non proprio conservatrice, ma *moderatrice*, questo senz'altro: come freno simbolico della modernità, insomma.

E' un'ipotesi che ho cercato di sviluppare altrove¹⁹; qui, diciamo solo che anche il romanzo finisce col cedere a quella divaricazione crescente segnalata da Simmel. Nel giro di tre, quattro generazioni, le Forme diventano troppo più forti dell'Anima, e mandano in pezzi il grande compromesso del *Bildungsroman* goethiano: a inizio Novecento, quasi obbedendo a un segnale segreto, Conrad e Mann, Musil e Rilke, Kafka e Joyce si mettono tutti a scrivere delle storie di formazione - in cui la formazione non avviene: in cui la cultura oggettiva, irrigiditasi in convenzioni e istituzioni, non contribuisce più alla costruzione del soggetto, ma lo ferisce e lo disgrega. «Questa cultura oggettiva, - scrive Werner Sombart nel 1911, - questa cultura oggettiva si contrappone a ciò che si può chiamare la cultura personale, la *Bildung* dell'indivi-duo»²⁰. E Georg Simmel, in un saggio dello stesso anno:

L'opera d'arte dev'essere perfetta secondo le norme dell'arte, che non richiedono nient'altro che se stesse, e che potrebbero concedere o negare il suo valore all'opera anche se al mondo non esistesse nient'altro che quest'opera; il risultato della ricerca scientifica dev'essere vero come tale e niente di più, la religione rinsera il proprio senso in se stessa con la salvezza dell'anima, il prodotto dell'economia vuole essere perfetto come entità economica e non riconosce nessun'altra

misura di valore se non quella economica. Lo svolgersi di queste serie ha un suo ordinamento interno chiuso, e per il loro significato, rapportato a norme puramente obiettive e valido soltanto per esse, è *del tutto indifferente se e con quale valore possano essere incluse nello sviluppo delle anime soggettive*.

Il «feticismo» che Marx attribuisce ai prodotti dell'economia - conclude Simmel - è soltanto un caso particolare di questo destino generale dei nostri contenuti di cultura²¹.

Il destino generale dei nostri contenuti di cultura... Alla luce di queste parole, il discorso fin qui svolto assume un aspetto nuovo. La liberazione della polifonia dalla motivazione antropocentrica è, sì, uno sviluppo della tecnica letteraria: ma uno sviluppo che ricalca in ambito formale *una tendenza generale del capitalismo moderno*. Se le tante lingue della polifonia joyceana sembrano «parlare da sé», senza più poggiare su soggetti concreti, è perché *si sono tutte trasformate in linguaggi istituzionali*, e seguono ormai «le norme puramente obiettive» di Chiesa, Scuola, Giornalismo, Nazione, Pubblicità... Si faccia una pianta dell'*Ulisse*, e la si paragoni con quella fatta a suo tempo da Pierre Bourdieu per l'*Educazione sentimentale*, una cosa balza subito agli occhi, la Parigi di Flaubert è fatta di case private - la Dublino di Joyce, di luoghi pubblici. Di spazi collettivi, o istituzionali: e *spazi che parlano*. «Nasce un oggetto culturale, - scrive ancora Simmel, - che come totalità *non ha alcun produttore singolo*»²². Vero, e questi nuovi oggetti sono appunto i protagonisti del secondo *Ulisse*.

4. Joyce/Kafka.

Che le cose stiano cambiando lo si capisce subito, fin dal primo capitolo del secondo *Ulisse*. Siamo al Giornale; c'è un narratore in terza persona, lunghi scambi dialogici, e segmenti di *stream*. Ma nella lettura, tutto questo viene subordinato ai brevi titoli che punteggiano il capitolo ogni 10-20 righe: uno stile speciale, che non è prodotto da nessun personaggio singolo, ma dall'istituzione dove la scena si svolge. La lingua diventa una funzione dello spazio: ne trae i propri contenuti

(Scuola, Ristorante, Cimitero, Ospedale), o addirittura il proprio stile (Chiesa, Giornale, Biblioteca, Pub, Bordello). E' uno spostamento dal tempo allo spazio che si incontra del resto anche al di fuori dell' *Ulisse*: in *Berlin Alexanderplatz*, ad esempio, altro tentativo epico di poco posteriore a quello di Joyce. Mille metri, scrive Walter Benjamin,

mille metri, non di più, è il raggio che il cerchio di questa esistenza descrive attorno alla piazza. Alexanderplatz domina il suo «Dasein». Un terribile signore, se si vuole, assoluto²³.

Sì, un signore assoluto; e così certo di sé, che non ha la minima fretta. La cosa più feroce del romanzo è forse proprio la *lentezza* con cui Biberkopf va al macello: frasi ordinarie, incontri fortuiti, riempitivi banali degni dell' *Ulisse* - ma il cui pigro accumularsi finisce viceversa con lo sbarrare la via del ritorno. Basta che uno sia lì, nelle vicinanze di Alexanderplatz, e il suo destino è segnato. Franz fa quattro passi col vicino di casa, vede due che si picchiano, accetta di dare una mano a quello che le ha prese: ed eccolo entrato nella banda che gli costerà l'amputazione del braccio. (*Berlin Alexanderplatz*, v, «Domenica 8 aprile 1928»). Ci sono due che litigano, uno dice, per fare il gradasso, «Allora mi metto a fare il magnaccia»: e Franz si mette a fare il magnaccia, da cui poi risulterà l'assassinio di Mieze e l'istupidimento di lui (vi, «Un uomo nuovo ci ha anche una testa nuova »).

Mille metri, sì. In realtà, sono mille anche *Ulisse*: e Joyce, nello schema Linati, definisce le «Simplegadi» - con parole degne di *Alexanderplatz* - «Il Contesto Ostile». Ma come al solito lo schema è sbagliato, e la cavalcata del viceré passa accanto ai personaggi delle « Simplegadi» senza alterarne minimamente il corso: non c'è forza di gravità, qui, non c'è nessun signore «terribile ed assoluto». L'*Ulisse* è un universo urbano policentrico, dove la cultura oggettiva si divide tra tanti luoghi e discorsi discreti, nessuno dei quali domina gli altri o li rende superflui. E' un mondo strapieno di ideologie, ma privo di una ideologia davvero forte. Senza un mito, senza una legge che gli conferisca unità.

Un mondo senza una legge. Già, con tutti i luoghi pubblici

che ci sono *Ulisse*, manca proprio il Tribunale. Lo spazio di Kafka: lo spazio, meglio, che nel *Processo* ne cattura e annulla ogni altro. Quando il romanzo ha inizio, esistono ancora i luoghi della vita privata, o del lavoro: la stanza di K, quella di Fräulein Bürstner, la banca; si parla della casa di Else, di una birreria, di una possibile gita in barca... Ma poi, una spaventosa concentrazione - Titorelli: «Tutto appartiene al tribunale» - si impadronisce di caseggiati popolari e cattedrale, pensione e banca, soffitte di periferia e studio dell'avvocato. Quei pochi episodi che vi si sarebbero forse sottratti - la serata con Else, il viaggio fuori città per visitare la madre, l'amicizia col procuratore Hasterer - vengono tutti lasciati perdere, interrotti dopo pochi capoversi. Davvero tutto appartiene, tutto *sprofonda* nel tribunale:

- Allora sei quello che cerco, - disse il prete. - Io sono il cappellano della prigione.

- Sì, - disse K.

- Ti ho fatto chiamare qui - disse il prete - per parlarti.

- Non lo sapevo, - disse K. - Ero venuto qui per mostrare la Cattedrale a un italiano.

- Lascia stare le cose secondarie, - disse il prete (*Il processo*, 9).

La Cattedrale, l'arte, la banca, il visitatore straniero... Lascia stare le cose secondarie. Una frase, e non resta più niente. Sembra di essere nei pressi di un Buco Nero, dove tutto scompare, e nulla ritorna. Centripeto lo spazio; centripeta la trama; centripeta la lingua: una, sempre la stessa, che risuona identica nella bocca di un povero usciere e di un grande avvocato - e su cui Josef K è continuamente sollecitato a «concentrarsi». Siamo davvero agli antipodi dell'universo in espansione dell' *Ulisse*, dove nuovi mondi stilistici si formano a ogni capitolo, e nuovi significati ne emergono. In Kafka, c'è *un solo* significato che valga qualcosa, ed è quello stabilito dalla Legge. Stabilito?

Gli venne fatto presente che d'ora in avanti tali interrogatori si sarebbero susseguiti regolarmente, *e se anche forse non proprio* ogni settimana, *comunque* con una certa

frequenza. *Per un verso*, era nell'interesse di tutti terminare rapidamente il processo, *per l'altro però* gli interrogatori dovevano essere approfonditi da ogni punto di vista, e *non potevano dunque* durare troppo a lungo per la fatica che comportavano. [...] *Si supponeva* che K fosse d'accordo [sulla data di domenica], *ma se egli avesse preferito* un altro giorno *si sarebbe cercato, per quel che era possibile*, di venirgli incontro. Gli interrogatori, per esempio, erano possibili anche di notte, *tuttavia era probabile* che allora K non fosse sufficientemente fresco. *Ad ogni modo...* (*Il processo*, 2: corsivi miei).

Se anche forse non proprio... I messaggi del Tribunale son tutti così: una clausola limitativa dopo l'altra; un tono esitante, dubbioso, contraddittorio. E' il segno di una Legge incerta e debole, e magari di un discorso sperimentale, che «*si credeva fosse Legge, ed è invece desiderio, e desiderio soltanto*»?²⁵. Figuriamoci. È lo stile del sopruso, semmai: un'ambiguità che rafforza il potere, perché lo sottrae a qualsiasi controllo. Che incorpora ogni obiezione nell'atto stesso dell'accusa, e così, in cambio di concessioni da nulla, priva della parola, e di ogni altro diritto. E' una strategia raddoppiata dall'intreccio del *Processo*, fin da quando la guardia che esegue l'arresto offre affettuosamente a K il proprio aiuto: *doublé bind* da manuale («abbi fiducia in chi ti è nemico! »), che rende illogica ogni possibile azione di K, e finisce così col paralizzarlo. Ogni episodio «significa» qui la stessa cosa di ogni singola frase: sistema perfetto e implacabile, che chiude *Il processo* in un mondo senza spiragli.

Se nell'*Ulisse*... nel *Processo*, viceversa... Il ragionamento per antitesi avrà ricordato al lettore alcune pagine del capitolo precedente -Proust e Joyce, o Joyce e Faulkner. Ma c'è una differenza. Allora, volevo porre in evidenza dei fatti diacronici: la novità dell' *Ulisse* rispetto alla *Recherche*, ad esempio; o la restaurazione stilistica che prende avvio con l'*Urlo* e il *furor*. Nel caso di Joyce e Kafka, però, è in gioco qualcosa di diverso, e di molto più interessante: non una discontinuità tra il momento modernista e quello che viene prima (o dopo) di esso - bensì una polarizzazione *all'interno* del modernismo stesso. E in effetti, a differenza di quel che accade di norma nella storia

culturale, il modernismo sembra proprio costituire un campo assai vasto, ma del tutto *privo di centro*-, che non ha una lingua comune, e non si cristallizza in convenzioni diffuse. Perry Anderson:

La permanenza degli «*anciens régimes*», e dell'accademismo che era loro congenito, offri uno spettro di valori culturali *contro i quali* poterono misurarsi le varie forme artistiche in divenire [...] Senza tale avversario comune, sarebbe difficile, e forse impossibile, trovare alcunché di unitario tra le nuove pratiche artistiche: è la tensione nei confronti dei canoni istituiti e consacrati che consente loro di definire la propria novità²⁶.

Il «modernismo», insomma, come una realtà puramente reattiva: come la ventitreesima luna di Yeats, dove si consuma il distacco dalla tradizione preesistente, ma nulla di più. E' il Big Bang della letteratura europea: un improvviso sprigionarsi di energie che dà vita alle forme più diverse - e proietta in direzioni antitetiche, per restare al nostro esempio, i due massimi romanzieri del Novecento. Ma è un Big Bang che siamo ancora lontani dal conoscere in modo adeguato, perché finora siamo andati in cerca di un inesistente campo unitario - il «modernismo», appunto - invece di accettare l'idea che nella letteratura di inizio Novecento *non esiste alcun denominatore comune*. Ammissione difficile, perché costringe a rinunciare allo *Zeitgeist*, e a misurarsi con una molteplicità di fenomeni sconnessi tra loro. Ma la via dell'unificazione del campo - che poi lo si chiami «modernismo», o «avanguardia», o «sperimentalismo» - non funziona davvero: per tenere insieme autori così diversi come Hofmannsthal e Pound, Stein e Pirandello, o appunto Kafka e Joyce, abbiamo finito col costruire nozioni talmente generiche da esser quasi vuote di contenuti conoscitivi. Meglio dunque accettare la totale difformità dei fenomeni in questione, seguendo magari l'esempio del Museum of Modern Art, che ha rinunciato al suo modernismo Picassocentrico per allestire delle sale con Chagall, Boccioni e Kandinskij a pochi centimetri l'uno dall'altro. Non è chiaro dove porti, questa strada, e non è certo neanche che sia quella giusta. Però, se non altro, non è quella

sbagliata.

Metafora del Big Bang a parte, la polarizzazione Joyce/Kafka ci riconduce a una questione, già discussa nel quarto capitolo: la differenza tra polifonia e allegoria. Nell'Ottocento, si ricorderà, i due procedimenti si presentavano ancora in larga misura intrecciati: la grande novità storica era costituita dalla polisemia, e le sue specifiche modalità (polifoniche, o allegoriche) restavano relativamente in secondo piano. Un secolo dopo, però, le differenze sono talmente cresciute da cancellare ogni somiglianza. Sul versante della polifonia (che è quello di Joyce), si è avuta una moltiplicazione pressoché infinita dei *significanti*; su quello dell'allegoria (Kafka), una crescita altrettanto illimitata dei *significati*. Nel primo caso, non c'è limite al numero di linguaggi che è possibile generare, né alla loro libertà: ogni stile si aggiunge agli altri, senza pretese di supremazia o di unicità. Nel caso dell'allegoria, però, un vincolo c'è, e fortissimo: la Legge. Vincolo «inalterabile», spiega a K il Cappellano: vero e proprio « testo sacro », da cui nessuna interpretazione sarà mai libera di prescindere - e che fa anzi del processo interpretativo una questione, alla lettera, di vita e di morte. Nel *Processo*, voglio dire, il percorso semantico dell'«allegoria impazzita» è stato rovesciato: si parte da una situazione polisemica, in cui la Legge viene interpretata in modi diversi da personaggi diversi - e poi, pian piano, tale libertà semantica viene revocata, e dall'interno stesso della Legge viene scelta *una particolare interpretazione* del caso di K, che comporta la sua esecuzione. Tale interpretazione «ufficiale» non viene mai dimostrata: ma questo significa solo che le decisioni del Tribunale sono sottratte alla sfera pubblica, come in fondo è giusto che sia, per un testo sacro²⁷. *Auctoritas, non veritas facit legem*.

5. Anima ed esattezza.

Riprendiamo il filo del discorso. Abbiamo visto la genesi della polifonia dallo *stream of consciousness*; poi, la sua liberazione dalla cornice antropocentrica; infine, il suo

radicamento spaziale e istituzionale. A questo punto, si capisce finalmente ciò che Groden ha descritto così bene, senza però propriamente spiegarlo: ci sono due *Ulisse*, d'accordo -ma perché ci sono? Ora lo vediamo. Il romanzo dello *stream*, e quello della polifonia: ovvero, l'estremo tentativo antropocentrico, e poi il suo rovesciamento. L'ultimo linguaggio dell'individuo moderno: il primo linguaggio delle *istituzioni* moderne.

Nel corso dell' *Ulisse*, come sappiamo, i linguaggi delle istituzioni hanno l'ultima parola. Vincono. E perché vincono? Perché sono *più forti*, rispondeva implicitamente il primo grande plagio joyceano, la predica barocca del *Ritratto*: una retorica in cui si sono oggettivati secoli di fede e di violenza sovrasta l'individuo, e lo fa ammutolire. Ma nell' *Ulisse* le cose cambiano: la coercizione è diventata egemonia, e gli stili astrattamente sociali non prevalgono perché più forti, ma perché *più significativi*. «Eolo»:

IL PROTO D'ACCIAIO

Mr Bloom posò il ritaglio sulla scrivania di Mr Nannetti.

- Mi scusi, consigliere. Quest'annuncio, vede? Keyes, si ricorda?

Mr Nannetti guardò il ritaglio per un po' e annuì.

- Lo vorrebbe per luglio, - disse Mr Bloom.

Il proto spostò la matita verso il foglio.

- No, aspetti, - disse Mr Bloom. - Vuole cambiarlo. Keyes, capisce. Ci vuole due chiavi in cima.

Bel casino che fanno. Non sente. Nannan. Nervi d'acciaio. Forse capisce quel che io.

Il proto si voltò pazientemente per ascoltare, e, alzando il gomito, si mise a grattare lentamente l'ascella della giacca d'alpaca.

- Così, - disse Mr Bloom incrociando gli indici in cima.

Per prima cosa facciamogli capire questo.

Mr Bloom, spostando gli occhi dalla croce che aveva fatto, vide il volto giallastro del proto, mi sa che ha un po' d'itterizia, più oltre i docili rotoli che alimentavano grandi tele di carta. Sferraglia. Sferraglia. Chilometri di carta srotolata. Poi che gli

succede? O, incarta carne, pacchi: tanti usi, mille e una cosa.

Inserendo abilmente le parole nelle pause dello sferragliamento disegnò veloce sul legno tagliuzzato.

POSSIAMO FARLO

- Così, vede. Due chiavi incrociate qui. Un cerchio. Poi qui il nome. Alexander Keyes, tè, vino, alcoolici. Eccetera.

Meglio non insegnargli il mestiere.

- Lei lo sa da sé, consigliere, quello che vuole. Poi sopra, tutto intorno, in neretto: la casa delle chiavi. Vede? Le sembra una buona idea?

Il proto spostò la mano grattante verso le costole inferiori e grattò tranquillamente.

- L'idea, - disse Mr Bloom, - è la casa delle chiavi. Capisce, consigliere, il parlamento dell'isola di Man. Allusione all'autonomia. Sa, i turisti che vengono dall'isola di Man. Dà nell'occhio, capisce. Può farlo?

Potrei chiedergli magari come si pronuncia quel *voglio*. Ma se poi non lo sa lo imbarazzo. Meglio di no.

- Possiamo farlo, - disse il proto. - Ha il disegno?

- Posso trovarlo, - disse Mr Bloom. - Era in un giornale di Kilkenny. Ha una filiale anche lì. Faccio una scappata e glielo chiedo. Allora, lo fate, e magari anche un trafiletto per richiamare l'attenzione. La solita cosa. Alcoolici di gran classe. Necessità da tempo sentita. Eccetera.

Il proto rifletté un momento.

- Possiamo farlo, - disse. - Però deve rinnovare per tre mesi.

ORTOGRAFICO

Un compositore gli portò una bozza tutta floscia. Cominciò a controllarla in silenzio. Mr Bloom rimase lì in piedi, ascoltando i forti tonfi dei macchinari, guardando i compositori silenziosi con le loro cassette.

Vuole esser sicuro dell'ortografia. Febbre delle bozze. Martin Cunningham s'è scordato il suo indovinello ortografico stamattina. E' divertente osservare l'impar una erre eggiabile imbara una erre, no? due zeta ato imbambolato ambulante che calibra sdrucchiolo lungo il cammino due emme l'imponente

camino del crematorio del cimiterio. Che cretinata. Cimiterio ce lo mette per via del crematorio naturalmente.

Avrei dovuto dirlo quando s'è ficcato in testa il cappello. Grazie. Avrei dovuto dire qualcosa sui vecchi cappelli, tipo. No. Avrei potuto dire. Sembra ancora nuovo. E vediamo che faccia fa (*Ulisse*, vii, 120-173).

Mi scuso della citazione lunghissima, ma aiuta a capire diverse cose.

Il capitolo di «Eolo» (che è quello, si ricorderà, in cui la polifonia fa la sua comparsa), è tutto disposto su due piani: un livello composito, e spesso confuso, che riporta le azioni, le parole e lo *stream* dei personaggi - e poi, ogni dieci/venti righe, il livello polifonico, costituito da una sessantina di titoli in altrettanti diversi stili del giornalismo moderno.

Il primo livello, naturalmente, occupa molto più spazio dell'altro, ed è assai più ricco di materiale: ma il secondo è molto più importante, perché svolge una funzione costruttiva superiore. Spezzando il continuum narrativo, i titoli catturano infatti l'attenzione del lettore, e la indirizzano verso certe parti del testo invece di altre. Quando leggiamo la frase «Il proto d'acciaio», ad esempio, mettiamo a fuoco il signor Nannetti, e ciò che lo riguarda direttamente: tutto il resto (Bloom, l'inserzione, le macchine...) passa in secondo piano. Grazie ai titoli, insomma, un magma amorfo e quasi incontrollabile riceve un rilievo, una gerarchia. Avviene cioè quel processo di selezione che, secondo Louis Hjelmslev, presiede alla formazione del significato nel linguaggio:

Riconosciamo così nel *contenuto* linguistico, nel suo processo, una *forma* specifica, la *forma del contenuto*, che è indipendente dalla materia ed ha con essa un rapporto arbitrario. [...] Possiamo concludere che in una delle due entità che sono funtivi della funzione segnica - cioè il contenuto - la funzione segnica istituisce una forma, la forma del contenuto, che dal punto di vista della materia è arbitraria, e che si può spiegare solo grazie alla funzione segnica, ed è ovviamente solidale con essa²⁸.

La forma del contenuto. Ecco, l'antitesi di *stream* e polifonia

potrebbe esser riscritta così. Lo *stream* è una tecnica acchiappatutto, che vuole registrare ogni minimo stimolo, e che lascia perciò il contenuto semantico in uno stato assai poco organizzato: è un bacino di possibilità appena abbozzate, che ricorda molto da vicino la «materia del contenuto» del sistema di Hjelmslev. Nella polifonia avviene invece la cristallizzazione del significato: il contenuto amorfo si rapprende, e acquista una forma definita. Definita - ma pur sempre arbitraria, come ci ricorda Hjelmslev²⁹. Così arbitraria, in effetti, che solo pochi lettori si saranno accorti di un piccolo imbroglio nella citazione dall' *Ulisse*: la sostituzione dei primi due titoli, «Vediamo il piazzista al lavoro» e «Ditta Key(e)s», con quelli, di mia invenzione, «Il proto d'acciaio» e «Possiamo farlo» (il terzo, «Ortografico», è invece quello giusto). Imbroglio a fin di bene, naturalmente, volto a chiarire l'indipendenza della forma polifonica dalla materia narrativa, e il fatto che quella stessa materia potrebbe essere agevolmente formata in modi molto diversi³⁰.

Un senso istituito con una selezione arbitraria. Però: istituito. Quando dicevo che la polifonia prevale sullo *stream* perché «più significativa», pensavo appunto a pagine come queste: dove il livello polifonico costringe, alla lettera, i materiali debordanti dell' *Ulisse* entro i binari del senso. *La rivoluzione del linguaggio poetico*, s'intitolava un libro di Julia Kristeva che salutava in Joyce la sovversione «semiotica» dell'ordine «simbolico»; bene, è vero esattamente il contrario. Il secondo *Ulisse* è una vera e propria fabbrica di senso: e la polifonia, per estendere la metafora, è il segno della divisione del lavoro che regna al suo interno, e che gli permette di funzionare. Capitolo dopo capitolo, lo stile medio e antropocentrico della narrativa ottocentesca si fa sempre più remoto, travolto da un susseguirsi di lingue «speciali»: tante, e tutte chiuse su se stesse. Astratte: al di sopra, al di là di qualsiasi inflessione individuale.

L'uomo senza qualità, un'altra opera affascinata dalla divisione del lavoro e dei linguaggi, ci aiuterà a capire che cosa sta succedendo. La prima pagina del romanzo:

Sull'Atlantico un minimo barometrico avanzava in

direzione orientale incontro a un massimo incombente sulla Russia, e non mostrava per il momento alcuna tendenza a schivarlo spostandosi verso nord. Le isoterme e le isotere si comportavano a dovere. La temperatura dell'aria era in rapporto normale con la temperatura media annua, con la temperatura del mese più caldo come con quella del mese più freddo e con l'oscillazione mensile aperiodica [...] Insomma, con una frase che quantunque un po' antiquata riassume benissimo i fatti: era una bella giornata d'agosto dell'anno 1913 (*L'uomo senza qualità*, 1,1).

Isotere, oscillazioni aperiodiche - bella giornata d'agosto. Una delle tante sfide affrontate da Musil consiste appunto nel voler costruire un ponte da quelle a questa: dai linguaggi formalizzati, riservati agli specialisti («nel mondo intero, tutt'al più un paio di dozzine»: 1, 63) - a un linguaggio per tutti, interessato al concreto rilievo umano delle cose. E' l'intreccio di «anima ed esattezza» caratteristico dell'*Uomo senza qualità*, e della sua figura retorica preferita - la similitudine³¹. E' il «saggismo» di Musil, e non solo suo:

Sino ad ora la forma del saggio non ha percorso ancora fino in fondo il cammino dell'autonomia, quello che da lungo tempo sua sorella, la poesia, ha già compiuto: il processo di sviluppo da una primitiva indifferenziata unità di scienza morale ed arte³².

Sebbene l'arte e la scienza si siano storicamente separate, commenta Adorno mezzo secolo più tardi,

sarebbe errato ipostatizzare la loro opposizione. Il disgusto per una anacronistica mescolanza non assolve una cultura organizzata in compartimenti stagni. Per quanto necessari, questi compartimenti sanciscono e istituzionalizzano anche la rinuncia alla verità nella sua interezza³³.

Resistere alla divisione intellettuale del lavoro; ricongiungere arte e verità, spirito e vita³⁴. Trovare il parallelo giusto di Musil; trasformare il racconto in riflessione e consiglio, come Proust, o Mann, o Broch. «Liberare il

potenziale conoscitivo dalla sua forma esoterica, - scriveva Habermas: - usare la cultura specialistica per arricchire l'esistenza quotidiana»³⁵. E in effetti, ha scritto Alfonso Berardinelli, il saggismo rinvia sempre a «un concetto di umanità “pubblica” e “socializzata” »³⁶ di conio illuministico: a quella «sfera pubblica razionale», dove interessi e discorsi diversi entrano in comunicazione tra loro, e che ha costituito per l'intellettuale europeo un habitat ineguagliabile.

Ma esiste ancora, nel Novecento, tale sfera pubblica? Quegli stessi autori che ho appena citato sembrano dubitarne. Casa Verdurin, è il *salon* divenuto la parodia di se stesso; la Germania di Broch, un mondo di «sonnambuli», più che di esseri razionali; l'enciclopedismo dell'Azione Parallela, una cialtroneria dilettantesca; l'umanesimo di Serenus Zeitblom, un residuo ottocentesco, invisibile al Terzo Reich, e ignoto ai suoi nemici. E dunque, no, forse la sfera pubblica non funziona davvero più: ma benché ne descrivano la crisi con tanta acutezza, questi romanzieri continuano però a *scrivere* come se essa ancora esistesse: a servirsi del ricco, sintetico stile dell'intellettuale europeo. E invece Joyce, che intellettuale non è, se ne sbarazza senza pensarci due volte. Nell'*Ulisse*, dove quasi tutto si svolge «in pubblico», manca proprio il linguaggio della sfera pubblica. «Itaca»:

Cadde egli?

In base al peso accertato del suo corpo di centocinquantotto libbre in scala avoirdupois, così certificato dalla macchina graduata per autopesatura periodica nel locale di Francis Froedman, chimico farmaceutico al 19 di Frederick Street, nord, il giorno dell'Ascensione ultimo scorso, cioè a dire, il dodicesimo giorno di maggio dell'anno bisestile mille e novecento e quattro dell'era cristiana (era ebraica cinquemila seicento e sessantaquattro; era maomettana mille trecento e ventidue), numero aureo 5, epatta 13, ciclo solare 9, lettere dominicali C B, indicazione romana 2, periodo giuliano 6617, **mcmiv** (*Ulisse*, xvii, 90-99).

E' un brano che presenta, in miniatura, il *dérapiage* stilistico di tutto l' *Ulisse*: da un evento del tutto ordinario (la caduta di Bloom: così come, in grande, la giornata di Bloom) a un

labirinto di cornici interpretative via via più elaborate. E' il paragrafo iniziale di Musil, però a testa in giù: si parte da una concreta esperienza umana, e si finisce in un calcolo complicatissimo volto a stabilire - ma poi, perché mai? - la data della Pasqua del 1904³⁷. Ed è così per tutto il capitolo: se Bloom apre

il rubinetto, ne esce una dettagliatissima descrizione dell'acquedotto di Dublino; se si parla della sua età, ecco una cascata di equazioni che si arresta solo a quota 83.300 anni. E' l'umano-terreno che esce di scena: siamo verso la fine del capitolo, e Bloom pensa all'adulterio appena verificatosi tra Molly e Boylan:

Invidia?

Di un organismo maschile corporeo e mentale particolarmente atto alla positura superincombente dell'energica copulazione umana e al movimento energetico di pistone e cilindro necessario alla completa soddisfazione di una costante ma non acuta concupiscenza intrinseca ad un organismo femminile corporeo e mentale, passivo ma non ottuso (xvii, 2156-61).

Qui non c'è più nessuno: Molly, Boylan, Bloom, l'invidia, ogni altro sentimento - tutto scomparso. Resta solo una pedanteria meccanica, che irrigidisce le azioni umane in movimenti anch'essi meccanici. E' l'umano-terreno che svanisce: e proprio nel capitolo di «Itaca». Torni pure, Leopold Bloom, alla casa che si trova al numero 7 di Eccles Street: sentirsi a casa *nel linguaggio*, però, né a lui né ad altri sarà più concesso.

Ne abbiamo fatta di strada, dalla polifonia del secondo *Faust*. Lì, le differenze metriche o lessicali non infrangevano mai un campo stilistico unitario, «goethiano». Nel secondo *Ulisse*, però, non c'è proprio nulla di «joyceano»: solo linguaggi che non comunicano fra loro, e che sono a volte altrettanto impenetrabili di vere e proprie lingue straniere. L'ambizione epica, suona una tesi hegeliana ripresa da Lukàcs nel *Romanzo storico*, consiste nel rappresentare «la totalità degli oggetti»: per Joyce, dovremmo parlare di «totalità dei linguaggi». O anzi,

meglio, di totalità dei linguaggi *in quanto oggetti*'.

A tutte queste manifestazioni è comune uno spirito che le distingue singolarmente e nel modo più netto dalle forme di vita di altri secoli: un carattere di specializzazione e di astrazione, di costrizione voluta, di pensiero rivolto allo scopo e conforme alle regole, senza sorprese e senza estro, di uniformità complicata: uno spirito che sembra giustificare la scelta della parola «meccanizzazione» anche dal punto di vista emotivo.

Questo non è un critico letterario, ma il presidente della *Allgemeine Elektrizität Gesellschaft*, Walter Rathenau, che scrive sulla «Meccanizzazione del mondo»³⁸: eppure, la complicazione priva di estro da lui descritta è ben nota al lettore dell' *Ulisse*. «Che cosa curiosa che è Pound, - scrive con delicata perfidia Wyndham Lewis: - un uomo dove non vi è traccia di originalità alcuna»³⁹. E' l'accusa spesso rivolta a Mahler (la mancanza di inventiva, «difetto degli interpreti»⁴⁰), e che Joyce stesso, in una lettera a George Antheil del gennaio 1931, ammette senza darci troppo peso: «In fondo, mi va bene che i posteri vedano manziani continuano però a *scrivere* come se essa ancora esistesse: a servirsi del ricco, sintetico stile dell'intellettuale europeo. E invece Joyce, che intellettuale non è, se ne sbarazza senza pensarci due volte. Nell'*Ulisse*, dove quasi tutto si svolge «in pubblico», manca proprio il linguaggio della sfera pubblica. «Itaca»:

Cadde egli?

In base al peso accertato del suo corpo di centocinquantotto libbre in scala avoirdupois, così certificato dalla macchina graduata per autopesatura periodica nel locale di Francis Froedman, chimico farmaceutico al 19 di Frederick Street, nord, il giorno dell'Ascensione ultimo scorso, cioè a dire, il dodicesimo giorno di maggio dell'anno bisestile mille e novecento e quattro dell'era cristiana (era ebraica cinquemila seicento e sessantaquattro; era maomettana mille trecento e ventidue), numero aureo 5, epatta 13, ciclo solare 9, lettere dominicali C B, indicazione romana 2, periodo giuliano 6617, MCMIV (*Ulisse*, xvii, 90-99).

E' un brano che presenta, in miniatura, il *déravage* stilistico di tutto l'*Ulisse*: da un evento del tutto ordinario (la caduta di Bloom: così come, in grande, la giornata di Bloom) a un labirinto di cornici interpretative via via più elaborate. E il paragrafo iniziale di Musil, però a testa in giù: si parte da una concreta esperienza umana, e si finisce in un calcolo complicatissimo volto a stabilire - ma poi, perché mai? - la data della Pasqua del 1904³⁷. Ed è così per tutto il capitolo: se Bloom apre il rubinetto, ne esce una dettagliatissima descrizione dell'acquedotto di Dublino; se si parla della sua età, ecco una cascata di equazioni che si arresta solo a quota 83.300 anni. E' l'umano-terreno che esce di scena: siamo verso la fine del capitolo, e Bloom pensa all'adulterio appena verificatosi tra Molly e Boylan:

Invidia?

Di un organismo maschile corporeo e mentale particolarmente atto alla positura superincombente dell'energica copulazione umana e al movimento energetico di pistone e cilindro necessario alla completa soddisfazione di una costante ma non acuta concupiscenza intrinseca ad un organismo femminile corporeo e mentale, passivo ma non ottuso (xvii, 2156-61).

Qui non c'è più nessuno: Molly, Boylan, Bloom, l'invidia, ogni altro sentimento - tutto scomparso. Resta solo una pedanteria meccanica, che irrigidisce le azioni umane in movimenti anch'essi meccanici. E' l'umano-terreno che svanisce: e proprio nel capitolo di «Itaca». Torni pure, Leopold Bloom, alla casa che si trova al numero 7 di Eccles Street: sentirsi a casa *nel linguaggio*, però, né a lui né ad altri sarà più concesso.

Ne abbiamo fatta di strada, dalla polifonia del secondo *Faust*. Lì, le differenze metriche o lessicali non infrangevano mai un campo stilistico unitario, «goethiano». Nel secondo *Ulisse*, però, non c'è proprio nulla di «joyceano»: solo linguaggi che non comunicano fra loro, e che sono a volte altrettanto impenetrabili di vere e proprie lingue straniere. L'ambizione

epica, suona una tesi hegeliana ripresa da Lukacs nel *Romanzo storico*, consiste nel rappresentare «la totalità degli oggetti»: per Joyce, dovremmo parlare di «totalità dei linguaggi». O anzi, meglio, di totalità dei linguaggi *in quanto oggetti*'.

A tutte queste manifestazioni è comune uno spirito che le distingue singolarmente e nel modo più netto dalle forme di vita di altri secoli: un carattere di specializzazione e di astrazione, di costrizione voluta, di pensiero rivolto allo scopo e conforme alle regole, senza sorprese e senza estro, di uniformità complicata: uno spirito che sembra giustificare la scelta della parola «meccanizzazione» anche dal punto di vista emotivo.

Questo non è un critico letterario, ma il presidente della *Allgemeine Elektrizität Gesellschaft*, Walter Rathenau, che scrive sulla «Meccanizzazione del mondo»³⁸: eppure, la complicazione priva di estro da lui descritta è ben nota al lettore *Ulisse*. «Che cosa curiosa che è Pound, - scrive con delicata perfidia Wyndham Lewis: - un uomo dove non vi è traccia di originalità alcuna»³⁹. E' l'accusa spesso rivolta a Mahler (la mancanza di inventiva, «difetto degli interpreti»⁴⁰), e che Joyce stesso, in una lettera a George Antheil del gennaio 1931, ammette senza darci troppo peso: «In fondo, mi va bene che i posteri vedano in me un tipo taglia-e-incolla [il *bricoleur*]: descrizione forse un po' ruvida, ma certo non infondata».

E allora, come concludere? Forse, estremizzando la tesi del grande saggio di Curtius sull' *Ulisse*:

La base dell'opera di Joyce è un nichilismo metafisico [...] Tutta questa ricchezza di conoscenze filosofiche; questa capacità d'analisi psicologica ed estetica; questa cultura di una mente che conosce tutte le letterature del mondo; tutti questi doni non sono utilizzati altro che per dissiparli, per annularli in una conflagrazione universale. Cosa resta? Un odore di ceneri, l'orrore della morte, il dolore dell'apostasia, le fitte del rimorso⁴¹.

Una conflagrazione universale della cultura? Sì e no. Vero, l'*Ulisse* è il segno di un mutamento profondo - vent'anni fa, la crisi dell'antropocentrismo sarebbe stata chiamata, e a buon diritto, «morte dell'uomo». Ma il tratto più perturbante del romanzo di Joyce non è la «dissipazione» di Curtius, bensì un'incomprensibile, inarrestabile *produttività*. E' l'opposto del saggismo: moltiplica i discorsi, li suddivide, estrania i diversi punti di vista fino a darci un mondo *stracolmo di cultura* -e totalmente *privo di saggezza*. E' la nuova polifonia: la polifonia della metropoli, e della divisione del lavoro che in essa trionfa. Qui, tutta la varietà, tutta l'intelligenza dei diversi linguaggi resta anche *imprigionata* al loro interno: «malinconia dell'oggettività astratta», dirà Jung nel suo saggio del '32⁴². Bloom, e con lui il lettore, «entra» ed «esce» da uno stile all'altro come fossero camere stagne. Tutto cambia, qui, ma nulla resta: le posizioni spirituali via via assunte rimangono ferme, inerti. «Un uomo senza qualità è fatto di qualità senza un uomo», diceva Musil: vero, e così Bloom, e così anche l'*Ulisse*: un romanzo senza stile, che è fatto di stili senza un romanzo...

Viene in mente una delle ultime scene della *Montagna incantata*: Hans Castorp, di notte, accanto al grammofono, ad ascoltare le tante voci della musica moderna. Voci senza corpi, «musica di fantasmi», e in un luogo di morte: a suo modo, un'altra piccola «Notte di Valpurga». Ma la forza disumanante della polifonia è stata esorcizzata: per una volta, Castorp si scrolla di dosso la sua passività, e fa di ogni brano un'esperienza di vita: «e Hans Castorp non era certo costretto a fare uno sforzo di immaginazione per capire l'estasi e la riconoscenza di Radames...»; «Il sogno che Hans Castorp, ascoltandolo, sognava...»; «L'aria era cantata da un personaggio simpaticissimo, che si chiamava Valentin, ma che Hans Castorp, fra sé e sé, chiamava con un altro nome, più noto... » Insomma, Castorp «traduce» la forma musicale nel linguaggio delle sue emozioni: e così facendo, beninteso, ne tradisce quella «logica interna» che sarà tanto cara a un altro, e più grande eroe manniano. Ma questo tradimento è anche un atto di comprensione: il giovane dilettante torce verso di sé la cultura oggettiva, al fine di trarne consiglio. Compie, a suo modo, un atto di saggezza.

E dunque, cultura o saggezza? Cultura, risponde l'*Ulisse*, e per quel poco che vale, chi scrive è d'accordo. Però, qualcosa di importante è andato perduto.

Note

¹ V. Woolf, *A Writers Diary*, Harcourt Brace, New York 1954, p. 49.

² «La decisione di andar oltre il monologo - scrive Michael Groden - non sembra far parte di un piano prestabilito, ma essere il risultato di un lavoro concreto, che non guardava mai molto più in là dell'episodio cui Joyce stava lavorando» (*Ulysses in Progress*, Princeton University Press, Princeton 1976, p. 33). Vero, non c'è nessun piano prestabilito nell'*Ulisse*, e lo dimostrano proprio quegli «schemi» addotti così spesso come prova della sua esistenza. «Tra il capitolo "Itaca" e la sua descrizione nello "schema Linati", - osserva ancora Groden, - c'è solo una vaghissima somiglianza» (p. 176); e quanto poi allo schema inviato da Joyce a Larbaud nel novembre del '21, vi abbondano le metafore di facile effetto [«narcissism» (per il capitolo v), «incubism» (vi), «labyrinth» (x), «hallucination» (xv)], ma quanto a valore esplicativo, poco e nulla. L'amor di simmetria (la simmetria è ordine, e suggerisce dunque l'esistenza di un piano cosciente) induce tra l'altro Joyce a istituire dei parallelismi - come quello tra il «catechism (personal)» di «Nestore», e il «catechism (impersonal)» di «Itaca» - che hanno il solo risultato di occultare l'originalità di «Itaca». E la simmetria impone anche che il termine «monologue» sia usato solo per «Proteo» e «Penelope»: come a dire che il «piano» di Joyce non prevede lo *stream of consciousness* di Bloom... Tutto questo, ripeto, in uno schema stilato nel novembre del 1921: a *Ulisse* ormai finito! Perché mai si siano presi tanto sul serio questi foglietti, che dimostrano solo le fissazioni liceali di Joyce («Menton = Aiace»; «Incesto = Giornalismo»), resta un mistero.

³ U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, 1962, Bompiani, Milano 1966, p. 69. Litz aveva parlato di «expressive form» («La forma "esprime" o imita delle qualità del suo oggetto») in *The Art of*

James Joyce, Oxford University Press 1961, p. 44.

⁴ «Città irreale I Nella nebbia bruna di un'alba d'inverno I Una folla fluiva sul London Bridge, così tanti... » Nel manoscritto originario: «Città irreale, *ho visto a volte, e vedo* I Nella nebbia bruna delle *tue* albe d'inverno I Una folla fluire sul London Bridge, così tanti... »

⁵ T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, 1921, in Id., *Selected Prose*, Penguin, Hammondsworth 1951, p. 110.

⁶ Eco, *Le poetiche di Joyce* cit., p. 78.

⁷ «La scomparsa del segno di citazione [dallo *stream*] è una scelta decisiva [...] nulla più ci permette di sapere *a priori* se la frase appartenga o no a Bloom [...] Bloom riattiva discorsi formati al di fuori di lui» (A. Topia, *The Matrix and the Echo*, in Id., *Post-Structuralist Joyce* cit., p. 108).

⁸ Nel quarto capitolo, la «parola altrui» (escludendo dal computo i luoghi comuni, che sono, come dire, parola di tutti) occupa tra il cinque e il dieci per cento dello *stream* di Bloom. Nel quinto, sesto, e ottavo capitolo questa percentuale viene all'incirca raddoppiata: una crescita molto notevole, e che non si ripete per nessun altro aspetto dello *stream*. Ma sono dati da prendere con cautela, perché, come osserva giustamente Topia, non è facile capire se una frase «appartenga o no a Bloom».

⁹ Sklovskij, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica* (Saggio su «Guerra e pace») cit., pp. 297, 304.

¹⁰ Gould, *The Panda's Thumb* cit., p. 20.

¹¹ V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, 1929, trad. it. De Donato, Bari 1966, p. 143.

¹² «Nella ventitreesima fase della luna, un artista non fa qualcosa perché vuole farla, o perché deve, ma perché *può*» (W. B. Yeats, *A Vision*, Laurie, London 1925, p. 98). La *Visione* di Yeats non è esattamente un modello di probità scientifica, ma la frase citata coglie alla perfezione lo stato d'animo «possibilista» degli esperimenti modernisti.

¹³ V. Sklovskij, *Literatura i kinematograf* 1923 citato in V. Erlich, *Il formalismo russo*, 1954, trad. it. Bompiani, Milano 1966, p. 210. L'espressione «illusione realistica» è usata da B. Tomasevskij nel saggio *La costruzione dell'intreccio*, 1928, trad. it. in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, pp. 328-33.

¹⁴ Tomasevskij, *La costruzione dell'intreccio* cit., pp. 337-40.

¹⁵ D. Diderot, *Il nipote di Rameau*, trad. it. Rizzoli, Milano 1957, pp. 96-98.

¹⁶ Simmel, *La metropoli e la vita mentale* cit., p. 538.

¹⁷ J. Habermas, *Modernity - An Incomplete Project*, 1980, trad. inglese in H. Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic*, Bay Press, Washington 1983, p. 9.

¹⁸ «I suoni più vicini contribuiscono di più al suono, e quelli lontani meno. La differenza è dunque tra loro graduale e non sostanziale [...] essi non sono in antitesi, come non lo sono il numero due e il numero dieci, e le espressioni “consonanza” e “dissonanza”, che indicano un’antitesi, sono errate». E più avanti: «Molto di ciò che si riteneva estetico, cioè fondamento necessario del bello, non è sempre fondato nella sostanza delle cose, ed è l'imperfezione dei nostri sensi che ci obbliga a quei compromessi attraverso i quali otteniamo l'ordine; in quanto non è l'oggetto che esige l'ordine, ma il soggetto» (Schönberg, *Manuale di armonia* cit., pp. 24 e 37).

¹⁹ *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano, 1986 (specie l'introduzione e il primo capitolo), e, più di recente, *Letteratura europea*, in aa.vv., *Storia d'Europa*, voi. I, Einaudi, Torino 1993.

²⁰ W. Sombart, *Tecnica e cultura*, 1911, trad. it. in T. Maldonado (a cura di), *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 143.

²¹ G. Simmel, *Concetto e tragedia della cultura*, 1911, trad. it. in Id., *Arte e civiltà*, Ise-di, Milano 1976, pp. 93, 102 (corsivo mio).

²² *Ibid.*, p. 100. Qui, per inciso, sta la differenza tra la polifonia joyceana e i *Pastiches* di Proust. Questi ultimi sono sempre *personalizzati*, e spinti fino alla caricatura, laddove a Joyce interessa ciò che uno stile ha di impersonale: la retorica astratta, media, perfino noiosa.

²³ W. Benjamin, *Crisi del romanzo. A proposito di «Berlin Alexanderplatz» di Dóblin*, trad. it. come introduzione a *Berlin Alexanderplatz*, Rizzoli, Milano 1990, p. 7.

²⁴ Un'altra opera spesso citata come esempio di narrativa «spaziale» è *I falsari*, di André Gide, del 1925. Il romanzo, in effetti, si apre con un capitolo intitolato «Ai giardini del Lussemburgo», dove un adolescente confessa di voler «scrivere una storia - no, non di una persona, ma di un luogo; ecco, non

so, un sentiero come questo»; più avanti, il romanziere Edouard dichiara che non si deve più tagliare il materiale narrativo «in lunghezza, nella direzione del tempo», bensì «in larghezza, o in profondità» (I *falsari*, II, 3). A leggerlo con un po' di attenzione, però, il romanzo di Gide funziona esattamente al modo opposto. Certo, c'è «larghezza» qui: tanti personaggi, e uno spostarsi continuo dall'uno all'altro. Ma c'è soprattutto una ricerca forsennata dell'intreccio rapido e a forti tinte; una cinquantina di pagine, e sono già in piena corsa le vicende variamente illecite e rovinose di Bernard, Olivier, Profitendieu padre, Vincent, Georges, Edouard, Passavant, Lilian, Laura... E questo, come si dice, non è che l'inizio.

²⁵ G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, 1975, trad. it. Feltrinelli, Milano 1975, p. 78; (corsivo loro, evidentemente tenevano molto all'idea). In un centinaio di pagine, il libro di Deleuze e Guattari contiene un numero veramente impressionante di scemenze; tutto il contrario, bisogna esser giusti, del saggio di Derrida sull'*Ulisse*, che in altrettante pagine non dice invece assolutamente nulla (*Pacific Deconstruction, I - Ulysse Gramophone. L'oui dire de Joyce*, trad. it. in «Nuova Corrente», 1984).

²⁶ P. Anderson, *Modernity and Revolution*, in «New Left Review», 144, 1984, p. 105.

²⁷ Naturalmente, non è affatto certo che Kafka volesse concludere *Il processo* con l'esecuzione di K. L'edizione di Brod continua tuttavia a convincermi per la coerenza tra la sua irreversibilità, e l'opera di Kafka nel suo insieme. L'unico brano della Scrittura che venga citato nel *Processo*, la parabola «Davanti alla Legge», è appunto caratterizzata da un decorso irreversibile, così come anche *Il verdetto*, *La colonia penale*, *La metamorfosi*, e persino, a modo suo, *Il castello*.

²⁸ L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, 1961, trad. it. Einaudi, 1968, pp. 57,59

²⁹ «Ogni lingua traccia le sue particolari suddivisioni all'interno della "massa del pensiero" amorfa [...] E come una stessa manciata di sabbia che può prendere forme diverse, o come la nuvola di Amleto che cambia aspetto da un momento all'altro... » (*ibid.*, pp. 56-57).

³⁰ Visto che c'ero, ho anche spostato l'ultimo capoverso del brano «Ditta Key(e)s» all'inizio del brano successivo,

«Ortografico» (di cui ho poi soppresso l'ultimo capoverso): volevo suggerire che esistevano altri modi, egualmente plausibili, di ritagliare il continuum testuale. In effetti, non c'è nessuna ragione interna al materiale narrativo che ne richieda l'interruzione ogni dieci / venti righe: la regolarità della titolazione, che crea senso a intervalli prefissati, è una scelta puramente meccanica e arbitraria. Ma di nuovo, una convenzione inizialmente arbitraria diventa poi senza difficoltà un'abitudine del tutto convincente: i giornali che leggiamo ogni mattina sono costruiti in modo molto simile alle pagine di «Eolo».

³¹ Analitica e raziocinante, la similitudine istituisce una simmetria tra due campi ($A : B = C : D$), tenendo tuttavia ferma la loro distinzione (laddove la metafora, più sbrigativa, li sovrappone). Da questa *limitata* efficacia della similitudine discende l'ironia sempre un po' melanconica che le si accompagna nell' *Uomo senza qualità*, e ne fa la discendente raffinata, ma dubbiosa, del «sottile doppio nello spirito» di *Moby Dick*. Il limite non cancella però l'efficacia della scelta retorica di Musil: un secolo dopo Melville - un secolo che matematizza le scienze naturali e inventa le «scienze» dell'uomo, con la vertiginosa diversificazione dei linguaggi che ne consegue - la similitudine offre ancora un punto d'incontro tra gli esseri umani: un linguaggio «comune», per quanto precario e non certo immediato.

³² Lukács, *Essenza e forma del saggio*, in *L'anima e le forme* cit., p. 41.

³³ T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it. Einaudi, Torino 1979, p. 11.

³⁴ «Penso a quella ironia dei critici, i quali parlano sempre delle questioni fondamentali della vita, ma lo fanno sempre come se si trattasse di quadri e di libri...» (Lukács, *Essenza e forma del saggio* cit., p. 32).

³⁵ Habermas, *Modernity - An Incomplete Project* cit., p. 9.

³⁶ A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, in A. Berardinelli, F. Brioschi, C. Di Girolamo, *La ragione critica*, Einaudi, Torino 1986, p. 47.

³⁷ Lo «*Ulysses*» *Annotated*, di Don Gifford, dedica alle ultime due righe del brano citato un'intera colonna di commento, e conclude (come Musil, ma non come Joyce): «Insomma, la

domenica di Pasqua, nel 1904, cadde il 3 di aprile». (California University Press, Berkeley - Los Angeles - London 1988, p. 568).

³⁸ Il brano risale al 1912, ed è tradotto in Maldonado (a cura di), *Tecnica e cultura* cit., p. 176.

³⁹ Lewis, *Time and Western Man* cit., p. 85.

⁴⁰ Cfr. Boulez, *E' attuale Mahler?* cit., p. 19.

⁴¹ E. R. Curtius, *James Joyce e il suo « Ulisse »*, 1929, trad. it. in Id., *Letteratura della letteratura*, il Mulino, Bologna 1984. L'editore italiano deve aver deciso che Curtius la tirava troppo per le lunghe, e ha tagliato, tra le altre cose, il brano da me citato; lo si può trovare in R. H. Deming (a cura di), *James Joyce: The Critical Heritage*, vol. II, London 1970, p. 469.

⁴² C. G. Jung, *Ulisse. Un monologo*, 1932, trad. it. in Id., *Realtà dell'anima*, Boringhieri, Torino 1970, p. 127.

Capitolo ottavo

1. *Complessità*. II.

Nel primo capitolo dell' *Orologiaio cieco*, Richard Dawkins caratterizza le «complicated things» di cui si occupa la biologia in base a due criteri: la diversità delle singole componenti, e le interazioni non banali che si vengono a creare tra loro¹. Quanto al primo criterio, non c'è alcun dubbio che l'*Ulisse* vi risponda perfettamente: un romanzo fatto di due-tre strati distinti, tanti stili diversi, e dove ogni capitolo è un mondo a sé stante. Benissimo. Ma che dire dell'altro criterio - l'interazione? O per ripetere le parole di Edgar Morin già usate alla fine della prima parte, che cos'è l'*Ulisse*? Un «tutto organizzato»? O non invece, come già il *Faust*, «la somma delle singole parti»?

Ai nostri giorni, la critica inclina decisamente per il tutto organizzato; e di solito, cita a sostegno della propria tesi il sostrato omerico, o quei capitoli auto-riflessivi («Simplegadi», «Circe», «Itaca») il cui argomento è l'*Ulisse* stesso. In entrambi i casi, l'idea è che esista un luogo - «dentro» l'*Ulisse*, o «sotto» di esso - dove quei medesimi materiali che appaiono a prima vista altamente eterogenei rivelano viceversa una segreta affinità. L'interazione fra le parti viene insomma concepita come coerenza: come omogeneità². Organizzazione e omogeneità, tuttavia, non sono affatto sinonimi: parlando delle sinfonie di Mahler, che pongono problemi assai simili a quelli dell' *Ulisse*, così Adorno:

Mahler mobilitò la forza costruttiva del sistema, per quanto potesse aver perso la fiducia in essa: egli è veramente grande nel fecondo conflitto tra gli elementi contraddittori.

E ancora:

Data l'incontrastata preminenza del tutto sulle parti propria della scuola viennese, era molto più facile che le figurazioni musicali risultassero simili e si fondessero tra loro: esse rifuggivano i contrasti eccessivi, senza i quali invece la totalità in Mahler non può prender forma. Egli cerca soccorso non solo nel repertorio in declino della musica tardo-romantica, ma soprattutto nella musica volgare, che gli propone stimolanti decisivi espulsi dalla musica superiore³.

Una totalità che prende forma *nei* contrasti eccessivi, anziché nella loro risoluzione: siamo agli antipodi del modello di Richards e Brooks. L'interazione, qui, è *polarizzazione*: «fecondo conflitto tra elementi contraddittori», che dinamizza i molti linguaggi della polifonia mahleriana radicalizzando le loro caratteristiche latenti. E il «fascino per i contrasti» evocato da Bruno Walter: «il gusto per gli estremi, per gli eccessi, di un'esposizione che arriva fino al grottesco»⁴. E' il sentimento che si fa sdolcinatezza nell'*Adagietto*; certi improvvisi *fortissimo* che vogliono far male alle orecchie; la vena enciclopedica che degenera nella pedanteria insopportabile di «Itaca»; la parodia religiosa che diventa la nuda e cruda bestemmia di « Circe ».

Totalità come «campo di forze»⁵ insomma; come estremizzazione. E perché no? La complessità vuole interazione: non omogeneità, e men che meno riduzione delle differenze. Si pensi allo *stream* e alla polifonia: il linguaggio dell'individuo e quelli della società, ho detto più sopra. Bene, adesso si capisce anche quale rapporto li legghi: un magnetismo negativo, un allontanarsi reciproco che all'inizio è poca cosa, ma poi cresce fino a divenire incomponibile. Nella metafora di Adorno sul rapporto tra avanguardia e cultura di massa: l'*Ulisse* è fatto di due metà - che non formano più un tutto. E questo, naturalmente, ci pone un nuovo interrogativo: è sopportabile, un sistema simbolico senza un linguaggio comune? O non è forse invivibile, come un mondo senza atmosfera? Non sarà che, nel romanzo di Joyce, *di complessità ce n'è fin troppa*?

Proviamo a esaminare la cosa partendo dal testo. Un momento come gli altri di «Circe», il capitolo del bordello:

(Il bassotto alza il muso mostrando la grigia faccia scorbutica di Paddy Dignam. Ha rosicchiato tutto. Esala un fiato putrido nutrito di carogna. Cresce fino ad assumere forma e dimensione umana. La sua pelle di bassotto tedesco diventa un vestito mortuario marrone. L'occhio verde lampeggia rosso di sangue. Mezzo orecchio, tutto il naso, e i pollici gli sono stati mangiati da dei morti viventi).

PADDY DIGNAM (*con voce cavernosa*) E' vero. Era il mio funerale. Il dottor Finucane certificò il decesso quando ebbi a soccombere alla malattia per cause naturali. (*Alza alla luna il mutilato volto color cenere e abbaia lúgubremente*).

BLOOM (*trionfante*) Sentite?

PADDY DIGNAM Bloom, sono lo spirito di Paddy Dignam. Odi, odi, o odi!

BLOOM La voce è la voce di Esau.

SECONDA GUARDIA (*si fa il segno della croce*) Com'è possibile?

PRIMA GUARDIA Nel catechismo popolare non c'è.

PADDY DIGNAM Per metempsicosi. Fantasmi.

UNA VOCE Sorbe (*Ulisse*, xv, 1204-29).

Il cane del Cittadino (capitolo xii), Dignam (iv-vi), la carogna (III), il nesso cannibalismo-religione (v), l'Amleto (1, ix), Esaù (iv, ix), il catechismo (xvii), la metempsicosi (iv), le «rocks» («wandering»: x; ma anche in iv e viii) dell'ultima imprecazione - e chissà quanto altro. E' proprio vero: in «Circe» ritornano e interagiscono tutti gli altri capitoli dell'*Ulisse*. Ma interagiscono in base a quale principio, e con quali risultati?

Cominciamo col dire che, nella vertiginosa scivolata di allusione in allusione, un legame non manca mai: Dignam, morto, diventerà simile a una carogna, ma potrebbe anche tornare in vesti di spettro come il vecchio Amleto; il nesso tra l'*Amleto* ed Esaù era già in un pensiero di Stephen nel nono capitolo (ix, 981); dall'Antico Testamento al cristianesimo il passo è breve, e così alla metempsicosi, e poi di nuovo ai fantasmi... Tutte transizioni plausibili, facili da motivare. Ed è lo stesso ovunque. Si parte dall' *Amleto*, e si arriva senza difficoltà al sedere delle donne (v, 455), o a una frase in slang sul pagamento degli stipendi (vii, 237). Nella sola «Circe»,

Amleto viene via via collegato a una grottesca seduzione di Mrs Breen (467), un'arringa immaginaria in difesa di Bloom (952), la morte di Dignam (1218), un discorsetto per tenere Zoe a distanza (1965), la lite tra Bloom e Bella Cohen (3194), la patata di Bloom (3522), la lettura della mano di Stephen (3655), dei pettegolezzi erotici su Bloom (3820), uno scambio di battute su amore, matrimonio e vedovanza (3853), il tentativo, da parte di Bloom, di calmare Stephen (3941), la sbronza di Stephen (4157), uno scambio di battute politiche tra Stephen e un soldato (4576-77), e una rappresentazione tradizionale dell'Irlanda (4582).

Una sola fonte - e una decina di approdi diversi⁶. Non c'è dubbio, l'*Ulisse* è capace di connettere tutto con tutto. Sviluppando un'immagine di Umberto Eco, il sistema culturale europeo funziona qui come una gigantesca rete ferroviaria: ogni «voce» enciclopedica una specie di stazione, con i suoi scambi, i suoi orari, e binari che partono in direzioni diverse. E' un meccanismo che conferisce a «Circe», e per estensione all'*Ulisse*, la sua peculiare, intricatissima unità. Ma è anche - e forse soprattutto - un meccanismo così facile da mettere in moto che finisce quasi sempre con l'essere *dominato dal caso*: dalle affinità da nulla, ad esempio, o dalle vicinanze accidentali che innescano tutti i passaggi citati più sopra.

E' un difetto dell '*Ulisse*, questo slittamento inarrestabile? Non per me: un sistema culturale in balia del caso - bellissima idea⁷. E poi, un testo che si riavvolge su se stesso in modi così diversi apre davvero un nuovo territorio per la complessità letteraria:

La complessità è la proprietà di un sistema modellizzabile di mostrare dei comportamenti che non siano tutti pre-determinabili (*necessari*) anche se potenzialmente anticipabili (*possibili*) da un osservatore istituzionale di questo sistema. Questa definizione suggerisce un metodo di valutazione concettuale della complessità istantanea di un sistema (una «misura della complessità») attraverso la messa in corrispondenza - del numero di comportamenti possibili di questo sistema (eventualmente equilibrati dalla loro probabilità di accadimento) - con il numero di comportamenti certi (o pre-determinabili in maniera certa) di

questo sistema⁸.

Comportamenti non predeterminabili: era stata la scoperta della wagneriana «arte della transizione»; e le stazioni semantiche dell'*Ulisse* la duplicano nell'ambito del linguaggio verbale. Nel romanzo di Joyce, i comportamenti possibili sono davvero immensamente più numerosi di quelli certi: né solo all'inizio (come avviene per ogni narrazione), bensì soprattutto *alla fine*, quando i capitoli di «Circe», «Itaca», e «Penelope» rimescolano i materiali del romanzo - anche qui: in modo non troppo diverso dai riepiloghi wagneriani - in combinazioni sempre più imprevedibili. In questo quadro, lo stile di «Eumeo», dove ogni asserzione viene scrupolosamente specificata, quasi a scongiurare le matte proliferazioni del bordello⁹ - lo stile *univoco*, insomma, che dovrebbe «chiudere» la rete semantica, fissando il racconto in una forma definitiva, è ormai semplicemente ridicolo.

Eppure - è mai possibile avere tanti meccanismi capaci di complicare le cose, e nessuno che sappia semplificarle? E' la domanda di prima: non è forse troppo complesso, l'*Ulisse*? Non contiene troppe interazioni, e troppo imprevedibili? Un ultimo snodo analitico, e proverò a dare una risposta.

Nel saggio sull'enumerazione caotica, Leo Spitzer accenna a un certo punto, di sfuggita, alla «poesia dei nomi propri» inaugurata da Walt Whitman. Ma di dove viene questa poesia? O per iniziare dall'inizio, di dove viene il « significato » dei nomi propri?

Iliade, secondo canto. Il catalogo delle navi: centinaia e centinaia di nomi propri. E poiché con questa classe di segni il rischio che l'ascoltatore non capisca il senso del messaggio è molto più alto del solito, essi vengono introdotti in un modo del tutto particolare: come altrettante «voci» di enciclopedia:

Quelli che avevano l'Eubea, gli Abanti che spirano furia,
e Calcide ed Eretria e Istiea ricca di grappoli,
e Cerinto marina e l'alta città di Dione,
e quelli che avevano Caristo, e abitavano Stira,
di questi era a capo Elefenore, rampollo di Ares,
figlio di Calcodonte, magnanimo principe degli Abanti;

a lui obbedivano gli Abanti rapidi, chiomati alla nuca,
armati di lancia, bramosi coi lunghi frassini
di rompere la corazza intorno al petto ai nemici.

Costui quaranta navi nere seguivano. (*Iliade*, II, vv. 536-45).

Un intreccio di genealogia, storia, e geografia: qui c'è tutto quel che ci serve per attribuire, che so, a «Elefenore» il suo «significato»: e in linea di massima, cento ascoltatori diversi raggiungeranno tutti più o meno lo stesso risultato. Ma poi:

Lord Beaconsfield, Lord Byron, Wat Tyler, Moses of Egypt, Moses Mai-monides, Moses Mendelssohn, Henry Irving, Rip van Winkle, Kossuth, Jean-Jacques Rousseau, Baron Leopold Rotschild, Robinson Crusoe, Sherlock Holmes, Pasteur... (*Ulisse*, xv, 1845-49).

Jerusalem Athens Alexandria

Vienna London (*La terra desolata*, vv. 374-75).

Bayeux, Coutances, Vitré, Questanbert, Pontorson, Balbec, Lannion, Lamballe... (*Alla ricerca del tempo perduto*, « Nomi di paesi: il nome »).

Qui, è cambiato tutto. Ed è cambiato perché - laddove l'epica antica poteva, e quasi doveva costruire la propria enciclopedia - quella moderna né deve né può, perché le enciclopedie esistono già. E sono anche molte, e molto diverse tra loro. Ogni lettore si trova quindi a «riempire» Lord Beaconsfield, Vienna e Pontorson con gli elementi presenti (o assenti) nella propria enciclopedia mentale, che è per forza di cose incomparabile a quella di chiunque altro. E visto poi che il catalogo di Proust e di Joyce è un contesto debole, che non indirizza in alcun modo l'attribuzione del significato, ne risulta che - contrariamente all'Elefenore omerico - il nome proprio del Novecento produce una vera e propria deflagrazione interpretativa. Roland Barthes:

Il Nome (così chiameremo d'ora innanzi il nome proprio) è un segno, esso è un segno voluminoso, un segno sempre

gravido e fitto di significati che nessun uso può ridurre, appiattire, contrariamente a quanto accade per il nome comune, il quale invece per ciascun sintagma non affida mai più di uno dei suoi significati. Il Nome proustiano è già di per sé, e in tutti i casi, l'equivalente di un'intera voce di dizionario: [...] esso è immune da qualsiasi restrizione selettiva: il sintagma in cui è posto gli è indifferente; sotto un certo aspetto, il Nome è dunque una mostruosità semantica, giacché, pur provvisto di tutti i caratteri del nome comune, esso può comunque esistere e funzionare al di fuori di qualsiasi regola proiettiva. Tale è il prezzo - o il riscatto - del fenomeno di «ipersemanticità» di cui esso è il teatro, e che lo accomuna, assai stretta-mente s'intende, alla parola poetica¹⁰.

O come dice lo stesso Proust:

Ma se i nomi assorbono per sempre l'immagine che io avevo di quelle città, ciò avvenne solo trasformandola, sottomettendo la sua riapparizione in me alle loro proprie leggi; essi ebbero così l'effetto di farla più bella, ma anche più diversa da quel che le città di Normandia e Toscana potessero essere nella realtà, e di rendere più grave la delusione futura dei miei viaggi, accrescendo in me le gioie arbitrarie della fantasia (*Alla ricerca del tempo perduto*, « Nomi di paesi: il nome»).

Mostruosità semantica. Gioie arbitrarie della fantasia. Non solo il lettore dei *Cantos* «dovrebbe sapere esattamente quali libri ha letto Pound, - scrive Blackmur: - ma dovrebbe anche usarli nello stesso identico modo di Pound»¹¹. Come dire: per capire davvero i *Cantos* si dovrebbe avere la medesima competenza enciclopedica dell'autore. Operare gli stessi collegamenti immediati con i trentaquattro nomi propri del Canto quarto; o i quarantasette del quinto; o i quarantadue del sesto (in media, uno ogni due/tre versi). E questo non è possibile. Nel campo delle associazioni semantiche, scriveva Gottlob Frege, *si duo idem faciunt, non est idem*¹². Se due dicono la stessa parola, non è la stessa. Tanto più, poi, se si ha il gusto di Pound per i dettagli idiosincratici che frantumano il senso di ogni episodio in una tortuosa catena di particolari: l'assassinio

di Alessandro de' Medici presentato dal punto di vista del cugino Lorenzo, predetto a Perugia dall'astrologo Del Carmine, raccontato da Benedetto Varchi, in doppia citazione, italiana e inglese...

«I simboli comunemente accettati» si sono disgregati, osserva Erich Heller a proposito delle difficoltà della poesia moderna: «possono significare questo, o quello, o niente del tutto»¹³. «E' dissolta la schiera degli amici, - leggiamo nella *Dedica al Faust*: - L'eco prima, ahì, perduta.

Il mio compianto suona ad ignota moltitudine». Ecco, l'uso del nome proprio di Joyce e di Pound fa sì che la scomparsa della cerchia ristretta non sia più sentita come una mancanza, ma come *una liberazione del senso*. La «prima eco», fedele al vero significato dell'opera, strozzerebbe il potenziale semantico dell' *Ulisse* o dei *Cantos*, che si realizza pienamente solo tra le mille interpretazioni idiosincratiche - questo, quello, o niente del tutto - di un'ignota moltitudine. Se due leggono una stessa parola, viene da dire, non è la stessa: *e va bene così*. Perché questi sono libri il cui lettore ideale non è più l'individuo - *ma un'intera società*. E' l'ambizione epica che torna a farsi sentire, ribadendo con forza il crescente distacco tra l'individuo e la specie di cui abbiamo spesso parlato. Opere mondo: e scritte *per il mondo*.

Però, il lettore *reale* dell' *Ulisse* e dei *Cantos* resta pur sempre un individuo singolo: e come farà ad affrontarle, costui? Come riuscirà - *a difendersene*?

2. *Contromodernismo*.

Reticolo semantico, nomi propri in catalogo, polarizzazione stilistica: tecniche diverse, ma che collaborano tutte a fare dell' *Ulisse* una struttura altamente complessa. *Troppo complessa*, ho suggerito a più riprese. «Man is an overcomplicated mechanism», scrive Pound: «L'uomo è un meccanismo troppo complesso: se è destinato ad estinguersi, sarà per mancanza di semplicità»¹⁴. E Wolfgang Iser:

Nell'*Ulisse*, l'estrema, forse eccessiva precisione del sistema offre più materiale di quanto il lettore sia in grado di padroneggiare nel corso della lettura. Accade così che non sia lo stile del romanzo, bensì il lettore stesso, sovraccarico e spossato, a ridurre la quantità di materiale osservabile entro limiti tollerabili¹⁵.

Ridurre. Breve stagione, quella in cui la complessità cresce: l'*Ulisse* è appena uscito, e la marea già comincia a girare. Equilibri punteggiati: finito il «breve momento di terrore», si riapre il «lungo periodo di noia». E si riapre con un'opera - *La terra desolata* - che passa di solito per una specie di *Ulisse* in versi, ma incarna invece la tendenza opposta.

Nella poesia del Novecento, l'esperienza della complessità si era venuta intrecciando in modo particolarmente significativo alla tecnica del verso libero. Al ritorno (*versus*) regolare delle unità metriche, scrive Tinjanov nel 1923, il verso libero sostituisce «l'anticipazione non conclusa»: impone «il principio dell'irrisoluzione, dell'anticipazione dinamica»¹⁶. Ir-risoluzione: sollecitare delle attese, e lasciarle insoddisfatte. E' il piacere dell'inappagamento del Wagner di Adorno: l'aumento dei comportamenti possibili rispetto a quelli necessari. E il parallelo può spingersi anche più in là: ancora Tinjanov:

La tendenza ad evidenziare i gruppi ritmici ha messo in luce l'essenza specifica del verso, che consiste nella subordinazione del principio unificante di una certa serie ad un principio unificante di altra serie. Il verso si è rivelato in questo senso come sistema non di associazione ma di interazione complessa; metaforicamente parlando, si è rivelato insomma come lotta, e non come collaborazione di fattori diversi¹⁷.

Non associazione, ma interazione complessa: lotta fra fattori diversi: così come, a suo tempo, fra il libretto e la partitura dell'*Anello*. Per di più, il verso libero incorpora «elementi prosastici», e dinamizza così il «principio costruttivo» della serie poetica, costringendolo a misurarsi con

un «oggetto inconsueto»¹⁸. E infine, una volta superata la rigida segmentazione del catalogo whitmaniano (un verso = un'unità sintattica), l'asimmetria di ritmo e sintassi genera interazioni ulteriori *tra* verso e verso, oltre che all'interno di ogni singolo verso¹⁹.

A ogni nuova mossa, la complessità aumenta. E si ripropone così anche per la poesia la domanda dell' *Ulisse*: come padroneggiarla? Come ridurre, per dirla con Iser, «la quantità di materiale osservabile entro limiti tollerabili»? Innanzitutto, è la risposta di Eliot, con la *brevità*. I cinquecento versi della *Terra desolata* di contro ai quindicimila dei *Cantos*. La mezz'ora in cui si legge il poemetto, invece delle cinquanta necessarie per Pound o per Joyce. Materialismo volgare? Può darsi. Ma utile, perché le dimensioni di un'opera non sono solo un fatto quantitativo, ma anche formale: sì che un *Ulisse* molto accorciato, ad esempio, non è la stessa struttura più breve, ma *una struttura diversa*. Un sistema concentrato come *La terra desolata* (e che di stesura in stesura si va con-traendo: all'opposto dell'*Ulisse* o dei *Cantos*, che non finiscono mai di ampliarsi) - un sistema siffatto possiede infatti una forza centripeta enorme, che cementa i materiali tematici con una solidità che sarebbe impensabile nell'*Ulisse* o nei *Cantos*. E' la storia della polifonia in Eliot. Vediamo.

Il capitolo forse più polifonico dell' *Ulisse*, «Le mandrie del sole», è fatto di circa trenta stili diversi. In media, ognuno di loro va avanti per una cinquantina di righe, e ha così tutto il tempo di cristallizzare le proprie peculiarità lessico-grammaticali, e metterle in evidenza. L'attenzione si sposta dalla vicenda narrata al modo (cioè: ai *modi*) di presentarla: dimentichiamo il «cosa», e ci concentriamo sul «come». Nei termini di Frege, mettiamo tra parentesi il «significato», al singolare (che è sempre più o meno lo stesso), e ci perdiamo nella polifonia delle «idee associate» (sempre diverse) suscitate dalla pagina di Milton, o di Defoe, o di Thomas Huxley. Ogni stile ci appare insomma come un complesso storico in sé compiuto: come un modo concreto e ricco di senso di interpretare l'esperienza.

Poi apriamo *La terra desolata* - e cambia tutto. Il manoscritto conteneva tre lunghi brani *à la Joyce* (I, 1-54; III,

1-70; iv, 1-82): via, tagliati. Altro che cinquanta righe; a uno stile, qui, sono concesse sì e no cinque parole: sono allusioni fugaci, frammenti. L'accento cade su quello che essi hanno di enigmatico: e dunque, sulla indecifrabilità della polifonia che in loro si manifesta. Se vogliamo capirne qualcosa, dobbiamo mettere mentalmente tra parentesi la specificità storica dei vari stili, e pensare invece al sostrato mitico che tutti li accomuna: lasciar perdere i diversi «come», e tenerci al «che cosa». Dimenticare le «idee associate», insomma, e concentrarci sul significato, unico, che ad esse soggiace.

Provo a spiegarmi. Ai versi 47-50 risuonano, una dopo l'altra, le voci di Madame Sosostriis, Shakespeare, e Walter Pater. «Le mandrie del sole» avrebbe amplificato le loro differenze, fino a creare tre mondi simbolici senza più nulla in comune. Nella *Terra desolata*, per contro, alla diversità stilistica non è dato il tempo di mettere radici, ed essa diventa così come trasparente: le differenze tra il mondo simbolico di una ciarlatana, un drammaturgo elisabettiano, e un esteta *fin de siècle* passano in secondo piano: la cosa essenziale è che tutti e tre danno voce all'opposizione mitica tra fertilità e aridità, e ne «dimostrano» anzi la permanenza attraverso le epoche. E lo stesso vale per Baudelaire, Dante, e il narratore del brano sulla «Città irreale»: tre varianti della Città come Inferno. O più avanti, nella terza sezione, per John Day, l'Eliot del '20, una ballata oscena australiana e Verlaine: altrettante forme della Purificazione Impossibile.

Questo schiacciare il frammento su un sostrato immutabile non è l'unica tecnica «mitica» della *Terra desolata*. C'è, ad esempio, l'insistenza davvero insolita (segnalata a suo tempo da Hamilton)²⁰, con cui Eliot ricorre all'articolo determinativo: procedimento che suggerisce un'antica familiarità con l'oggetto, e invita chi legge a «riconoscerlo»:

Non trovo
L'Impiccato...

Le ninfe sono partite.
E i loro amici, *gli* sfaccendati eredi...

Mr Eugenides, *il mercante di Smirne...*
Fleba *il Fenicio*, morto da due settimane...

Chi è *il terzo* che ti cammina sempre accanto?
(vv. 54-55, 179-80, 209, 312, 359).

L'impiccato, *il mercante di Smirne*: non «un» mercante tra gli altri, ma quello che tutti conoscono. Il determinativo incoraggia così quello che potremmo chiamare lo « sprofondamento » dei personaggi entro un archetipo comune, cui Eliot allude peraltro nella nota forse più importante del poemetto²¹, e che ricorda molto da vicino i rituali descritti da Mircea Eliade:

Un oggetto o un'azione diventa reale solo nella misura in cui imita o ripete un archetipo [...] tutto ciò che non possiede un modello esemplare è privo di senso - ossia irreale. Uomini e cose tendono così a diventare archetipici e paradigmatici²².

E allora: articoli determinativi; figure archetipe; e frammenti. Ogni scelta tecnica si riversa nelle altre, e le sorregge. E da ognuna di loro, ci giunge il medesimo messaggio: l'enigma della *Terra desolata* può essere sciolto solo se si accetta di attraversarne con lo sguardo la superficie eterogenea, per fermarsi al sostrato mitico. «Capire» *La terra desolata* significa insomma mettere tra parentesi tutto ciò che è storico: lingue, stili, ideologie, personaggi. Vederli - e poi dimenticarli. Come suona la formulazione famosa:

[Il metodo mitico] è semplicemente un modo di controllare, ordinare, dare una forma e un significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea²³.

Riaffiora qui la battuta di Eliot a Woolf citata all'inizio dell'ottavo capitolo: l'*Ulisse* che «farà epoca, perché [...] ha smascherato la futilità di tutti gli stili inglesi». Ma la futilità polifonica, che nella conversazione con Woolf sembrava in fondo esser piaciuta a Eliot, adesso è diventata anarchia: un pericolo, da tenere sotto controllo. *E a questo appunto serve il*

mito: a domare la polifonia. A darle una forma e un significato. Uno. L'avevo preannunciato più sopra: *La terra desolata* non è un *Ulisse* più breve - è un *Ulisse* monologico²⁴.

3. Compromesso.

La «terribile signoria» di Alexanderplatz. La lingua unica del *Processo*. Il ferreo «senso dell'ordine» di Adrian Leverkühn. L'archetipo della *Terra desolata*. La «preistoria» con cui lo Strawinsky di Adorno «irreggimenta» la musica²⁵. Siamo in Europa, negli anni Venti e Trenta, e la subitanea *riduzione di complessità* operata da queste scelte non può non evocare la reazione politica. E in effetti (con l'eccezione dell'*Ulisse*), la tentazione totalitaria - fin dall'inizio presente nell'epica moderna: il vecchio Faust, la dittatura di Ahab, Giuliano l'apostata, l'anello dell'onnipotenza - non manca davvero quasi mai nelle opere mondo del modernismo. L'aumento improvviso di complessità ha spinto verso una riduzione altrettanto brusca, e a volte brutale: «primitiva», come spesso la si chiama a inizio secolo. Ma è un primitivismo tutto occidentale: che nasce come controforza interna dello sviluppo, e riguarda Parigi e Berlino molto più dell'Oceania o del Congo.

Sì, dunque: la tentazione totalitaria è quasi sempre presente nell'opera mondo modernista, come reazione a una complessità che è cresciuta al di là di ogni attesa. Ma è, appunto, una tentazione: che non è mai diventata la presenza dominante. E intendiamoci: non è che la letteratura non possa esser fascista. Può esserlo benissimo, e infatti lo è stata. Ma le è più difficile esserlo *nel caso delle opere mondo*: culturalmente impure, transnazionali, senza più alcun senso del «nemico», iperistruite, indulgenti verso il consumo, innamorate delle bizzarrie e degli esperimenti. Difficile fare opere reazionarie, con questi ingredienti. Difficile, soprattutto, farle con dei *frammenti*. Da un saggio di Gottfried Benn pubblicato nel 1934 nella raccolta *Kunst und Macht*, arte e potenza:

la forma [è] l'enorme potenza umana, la potenza in assoluto, la vittoria sul nudo dato di fatto e sui rapporti reali di

carattere materiale, [è] appunto l'elemento occidentale, il superamento, lo spirito reale dotato di autonome categorie, la conciliazione e la fusione della frammentarietà²⁶.

Fusione della frammentarietà: così parla la poetica totalitaria -chissà, forse pensando a Sigfrido che temprava la spada. Ma l'epica modernista non può sacrificare il frammento: perderebbe il più immediato, il più efficace dei suoi effetti mondo. Persino un fascista come Ezra Pound canterebbe le lodi di Mussolini («the Boss»), e inserirebbe qua e là dei pezzi di ideologia allo stato puro: ma che sia fascista la *struttura d'insieme* dei *Cantos*, non direi proprio. L'uomo era debole, ma la forma era forte.

La reazione come una formidabile tentazione, insomma: cui però non si poteva cedere del tutto, pena la scomparsa della stessa dimensione epica. Finisce così con l'imporsi una formazione di compromesso -di cui *La terra desolata* è l'esempio migliore - dove la complessità polifonica del modernismo non viene abolita, ma appunto «controllata e ordinata». In superficie, bene in vista, frammenti: dissonanti, opachi, polifonici, intertestuali. Ma al di sotto di questo mosaico, come sua filigrana segreta, una raccolta di *colossali luoghi comuni*: «la metropoli come inferno», «la distruttività dell'amore romantico», «la sterilità del mondo contemporaneo»... Non è facile dissotterrare questi luoghi comuni di sotto la smagliante erudizione del poemetto: ma la difficoltà li rende ancor più preziosi. Li ri-consacra: perché, alla fin fine, è solo grazie a loro che «*La terra desolata*» acquista un senso. E' un metodo descritto a perfezione da T. E. Hulme: «La letteratura: combinazione subitanea di luoghi comuni. Il *subitaneo* ci fa dimenticare il comune»²⁷.

The suddenness makes us forget the commonplace... Straordinario equilibrio della *Terra desolata*. La sua struttura sdoppiata annuncia il mondo dualistico di Gellner: standardizzazione, e anomia. Standardizzazione nei luoghi comuni: nel mito, che attira ogni immagine verso un significato tendenzialmente unico. Ma anomia in superficie: col suo tessuto rotto e imprevedibile, e i frammenti che innescano le associazioni più idiosincratiche. Illibertà - e anarchia. E' la

stessa mescolanza -più esattamente: la stessa compresenza di estremi inconciliati - che abbiamo incontrato *Anello del Nibelungo*: stringere le maglie dell'opera mondo, senza però perdere la sua illimitatezza. L'intreccio di Wagner, il mito di Eliot a garantirne la solidità: la musica, e i frammenti, a suggerirne la grandezza.

Come nel *bricolage* - e anzi, come nei *collage* degli anni di Eliot, che sono il *bricolage* teso fin quasi a spezzarsi - vecchi pezzi vengono qui aggruppati insieme, a suggerire una figura unitaria. E proprio come in certe bottiglie di Braque e Picasso, in certe chitarre che non emergono appieno dalla carta da parati e dai giornali, l'impresa riesce sempre soltanto in parte. La consistenza originaria dei materiali entra in frizione col loro riuso: il verso di Baudelaire, o lo Shakespearian Rag, attirano l'attenzione (anche) su di sé, facendo a volte dimenticare l'archetipo. Tra materiali e progetto insomma permane una discrepanza: una tensione, anche. Ma questo non è un limite del *collage* e della *Terra desolata*: è piuttosto la forma specifica della loro efficacia. E' l'allegoria di una realtà eterogenea - ma unificata con la forza. La forma più astratta di «totalità» immaginabile nel sistema-mondo capitalistico: e, forse, la più veritiera.

Note

¹ R. Dawkins, *The Blind Watchmaker*, 1986, Penguin, Hammondsworth 1988, pp. 1-15;

² L'idea risale probabilmente a un libro che ha avuto a suo tempo una grande influenza sulla critica di lingua inglese: *Modern Poetry and the Tradition*, di Cleanth Brooks. Le riflessioni sui metafisici, che aprono il libro, definiscono appunto un «principle of complexity» fondato sul primato dell'omogeneità: «equilibrio, conciliazione di qualità discordi ed opposte» (Coleridge); «risoluzione di disarmonie apparenti» (I. A. Richards): vedi C. Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, North Carolina University Press, Chapel Hill 1939, pp. 40-41, e 167 sgg. Incidentalmente, il libro di Brooks,

insieme con le opere di Eliot ed Empson, costituisce il principale referente teorico del primo manifesto teorico di R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.

³ Adorno, *Mahler cit.*, pp. 196-97, 183.

⁴ Walter, *Gustav Mahler ch.*, pp. 30 e 95.

⁵ «L'arte della strumentazione mahleriana è un campo di forze, non uno "stile"»: Adorno, *Mahler cit.*, p. 245.

⁶ La cosa è tanto più impressionante se si pensa che le allusioni si riferiscono quasi tutte a un'unica scena - l'incontro tra lo spettro e Amleto - che è tra le più brevi e univoche della tragedia.

⁷ Dal disordine del caso emerge naturalmente un certo ordine statistico. Dall'*Amleto* si *possono* prendere le direzioni più diverse: però, *di fatto*, incontriamo una distribuzione relativamente ordinata: un terzo delle transizioni conduce all'eros, un altro terzo al padre, percentuali più piccole alla politica e all'arte, e circa un quinto va dove gli pare. A priori, non c'è modo di prevedere la direzione che prenderà il testo, se non in senso puramente probabilistico.

⁸ J.-L. LeMoigne, *Progettazione della complessità e complessità della progettazione*, in Bocchi-Ceruti (a cura di), *La sfida della complessità cit.* p. 93.

⁹ «La mente sua (di Stephen) non era precisamente quel che si potrebbe dire vaneggiarne ma un tantino malferma e in base alla sua espressa richiesta di una qualche bevanda Mr Bloom vista e considerata l'ora e il fatto che non vi era a disposizione alcuna fontana di acqua del Vartry per le loro abluzioni per non dire poi a scopo potabile... » (xvi, 4-7). E ancora: «Passarono davanti all'ingresso principale della stazione ferroviaria Great Northern, stazione di partenza per Belfast, dove beninteso tutto il traffico era sospeso vista l'ora tarda e oltrepassando la porta posteriore dell'obitorio (luogo poco attraente, per non dire estremamente tetro, specialmente poi di notte)... » (xvi, 45-49).

¹⁰ R. Barthes, *Proust e i nomi*, 1967, trad. it. in Id., *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1984, pp. 122-23.

¹¹ R. P. Blackmur, *Masks of Ezra Pound*, 1934; ora in J. Sullivan (a cura di), *Ezra Pound. A Critical Anthology*, Penguin, Hammondsworth 1970, p. 162.

12 «Il referente e il significato di un segno vanno distinti dall'idea che gli è associata. Se il referente di un segno è un oggetto percepibile dai sensi, l'idea che io ne ho è un'immagine interiore, che scaturisce dai ricordi delle mie impressioni sensoriali, e dalle azioni, interne o esterne, da me compiute. Quest'idea è spesso traboccante di emotività; la chiarezza dei suoi elementi costitutivi varia e oscilla. Lo stesso significato non è necessariamente e sempre connesso - persino nello stesso individuo - alla stessa idea [...] Ne consegue che le idee associate ad uno stesso significato sono estremamente varie. Un pittore, un cavallerizzo e uno zoologo assoceranno con ogni probabilità idee del tutto diverse al nome "Bucefalo" [sarà una coincidenza, ma si tratta di un nome proprio, F. M.]. Ciò istituisce una differenza decisiva tra l'idea e il significato del segno, che è invece proprietà comune a molti, e dunque non partecipa delle modalità proprie dello spirito individuale [...] Si potrebbe obiettare che, così come due persone associano idee diverse ad una stessa parola, esse possono anche associarvi significati diversi. Ma le modalità dell'associazione restano comunque ben distinte: nulla impedisce a due individui diversi di afferrare lo stesso significato: ma essi non possono avere la stessa idea. *Si duo idem faciunt non est idem*» (G. Frege, *On Sense and Reference*, 1892, in P. Geach e M. Black (a cura di), *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, Basii Blackwell, Oxford 1952, pp. 59-60).

13 E. Heller, *Lo spirito diseredato*, 1952, trad. it. Adelphi, Milano 1965, pp. 262, 249. Intendiamoci, non è che le parole avessero un tempo un significato «oggettivo», e lo abbiano poi perduto con la Riforma (che è il momento dove Heller colloca la rottura), o alla fine del secolo scorso. In ogni segno c'è sempre un'oscillazione tra un nucleo centrale, piuttosto ben definito, e una periferia incerta e frastagliata: il rapporto *tra questa e quello*, però, cambia moltissimo da cultura a cultura, e nell'Occidente moderno un insieme di fattori - tolleranza religiosa, libertà personale, moltiplicarsi degli specialismi, pluralismo politico - hanno rafforzato la periferia semantica a scapito del centro, accentuando perciò l'«apertura» del segno.

14 E. Pound, *Guide to Kulchur*, New Directions, New York 1938, p. 135.

15 Iser, *The Implied Reader* cit., p. 204.

16 J. Tinjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, 1923, trad. it. Il Saggiatore, Milano 1968, pp. 36, 38.

17 *Ibid.*, p. 24. Nella stessa direzione va anche il saggio di O. Brik, *Ritmo e sintassi*, del 1927, dove il verso viene più volte definito «complesso verbale» [trad. it. in Todorov (a cura di), *I formalisti russi* cit.].

18 Tinjanov, *Il problema del linguaggio poetico* cit., p. 51.

19 *Ibid.*, p. 37; vedi anche Brik, *Ritmo e sintassi* cit., p. 176.

20 Hamilton, *The Teli-Tale Artide*, Oxford University Press, Oxford, 1950.

21 Si tratta della nota al verso 218: «Tiresia [...] unisce tutte le altre figure. Come il mercante con un occhio solo, venditore d'uva passa, si confonde con il Marinaio Fenicio, e questi non è del tutto distinto da Ferdinando Principe di Napoli, così tutte le donne sono una sola donna, e i due sessi si incontrano in Tiresia».

22 M. Eliade, *The Myth of the Eternai return*, 1949, Pantheon, New York 1954, p. 34. In direzione esattamente contraria opera una delle tecniche preferite di Pound, ossia l'*aneddoto*: il cui protagonista, benché spesso investito di un ruolo «archetipico» (capo politico o religioso, artista, donna amata...) si distacca dal proprio ruolo, ed esprime in modo idiosincratico la propria irriducibile unicità.

23 «*Ulysses*», *Order, and Myth*, in «The Dial», novembre 1923.

24 «Futilità», bisogna ammetterlo, è termine davvero ben scelto. L'etimo latino indica qualcosa «che si versa facilmente», e che è dunque destinato a perdersi nel nulla. «La *Futility Thesis* - scrive Albert Hirschmann nella *Retorica della reazione* - sostiene che ogni tentativo di cambiamento è vano; che in un modo o nell'altro ogni supposto cambiamento è, era, o sarà, un che di superficiale, una facciata, un trucco, un inganno; e che le strutture «profonde» della società rimarranno del tutto immutate» (*The Rhetoric of Reaction*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1991, p. 43). La tesi di Hirschmann è pienamente corroborata dalla struttura semantica della *Terra desolata*: varietà della superficie linguistica - immutabilità dei temi sottostanti.

25 T. W. Adorno, *La filosofia della musica moderna*, 1949,

trad. it. Einaudi, Torino 959, pp. i46sgg.

²⁶ G. Benn, *Mondo dorico*, 1934, trad. it. in Id., *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Milano 992, p. 205.

²⁷ T. E. Hulme, *Notes on language and style*, in «The Criterion», luglio 1925, p. 489.

Epilogo

«Cent'anni di solitudine»

Capitolo nono

Cambiamo orizzonte. Dopo tanto parlare di letteratura occidentale, il realismo magico ci porta nell'unico continente di cui *La terra desolata* non fa parola: a Cuba e Haiti, in Guatemala, Colombia, Messico, Brasile, Argentina... Per la prima volta nella storia moderna, anzi, il baricentro dell'invenzione formale lascia l'Europa, e un sistema letterario davvero mondiale - la *Weltliteratur* sognata dal vecchio Goethe - sostituisce il più ristretto circuito europeo.

Via dall'Europa, dunque. Eppure, nessun'opera del dopoguerra è stata accolta dal vecchio mondo con più entusiasmo di *Cent'anni di solitudine*. Significa, questo, che il romanzo di García Márquez appartiene di fatto, che lo voglia o meno, alla tradizione occidentale? Non proprio, o meglio: le appartiene a metà (come del resto *I figli della mezzanotte*, cui anche farò spesso riferimento). E' abbastanza interno da poterle parlare, e farsi capire. Ma è anche abbastanza esterno da poter dire cose diverse - e riuscire anzi a risolvere dei problemi simbolici di cui la letteratura europea non sapeva più venire a capo. Ma cominciamo dal principio.

1. *Realismo magico.*

L'espressione «realismo magico» compare per la prima volta in un testo di Alejo Carpentier, *Il regno di questo mondo*. «Verso la fine del 1943, - leggiamo nella prefazione al volume, - ebbi in sorte di visitare il regno di Henri Christophe... »: e du

rante il soggiorno a Haiti, Carpentier ripensa criticamente all'esperienza dell'avanguardia europea:

L'estenuante pretesa di suscitare il meraviglioso ha caratterizzato una certa letteratura europea degli ultimi

trent'anni. Il meraviglioso cercato in tutti i vecchi cliché [...] Il meraviglioso miseramente suggerito dalle deformità di personaggi da fiera [...] Il meraviglioso ottenuto con trucchi da prestigiatore, riunendo oggetti che non hanno alcuna ragione di incontrarsi...

Alla lunga, conclude Carpentier, questo desiderio sortisce l'effetto opposto: «i taumaturghi si trasformano in burocrati». E invece, a Haiti,

mi trovai in contatto quotidiano con un qualcosa che potremmo chiamare *realtà meravigliosa*. Camminavo su una terra dove migliaia di uomini desiderosi di libertà avevano creduto nei poteri licantropici di Mackandel, al punto che, il giorno della sua esecuzione, tale fede collettiva produsse un miracolo [...] Respiravo l'atmosfera creata da Henri Christophe, monarca incredibile, molto più stupefacente di tutti gli efferati sovrani concepiti dai surrealisti [...] Ad ogni passo, trovavo questa *realtà meravigliosa*... (*Il regno di questo mondo*, « Prologo »).

Lo real maravilloso. Non *realismo* magico, come è stato sciaguratamente tradotto (e come sarà inevitabile continuare a chiamarlo): *realtà meravigliosa*. Non una poetica: un dato di fatto. A Haiti, scrive Carpentier, il surrealismo è nelle cose stesse: è un fatto quotidiano, collettivo, che restituisce realtà alle tecniche moderniste: che prende l'avanguardia, e la rimette con i piedi per terra. L'*Ulisse* scorpora la polifonia da qualsiasi «voce» concretamente riconoscibile? Bene, nei *Figli della mezzanotte* avviene il contrario, e la polifonia viene rimotivata: nel romanzo ci sono molti linguaggi perché l'India è divisa in molte culture, e Saleem, col suo udito straordinario, riesce a sentirle tutte. La complessità tecnica resta: ma viene *naturalizzata* (e anche, in verità, un po' attenuata). Nella *Morte di Artemio Cruz*, per fare un altro esempio, viene motivato lo *stream of consciousness*: la cui confusione è ricondotta all'agonia di Cruz (e riordinata poi da ampi resoconti narrativi). In *Tres Tristes Tigres*, è la volta del gioco di parole, e dell'intertestualità: presentati come il passatempo notturno, a mezza strada tra Hollywood e *Finnegans Wake*, di tre giovani

intellettuali cubani. *Il gioco del mondo*, di Cortazar, naturalizza la categoria della possibilità, presentandola come lo stile di vita della bohème; *Conversazione nella Cattedrale*, naturalizza il montaggio, motivandolo con una lunga, disordinata chiacchierata in un bar.

Altri esempi si potrebbero aggiungere. Ma la tendenza è chiara. Il realismo magico ricuce il legame che la generazione di Joyce aveva reciso: tecnica - e antropocentrismo. Sto pensando ad Artemio Cruz, o Saleem Sinai, la cui vita replica passo passo la modernizzazione di un intero paese. E sto pensando, naturalmente, ad Aureliano Buendia:

Il colonnello Aureliano Buendia promosse trentadue sollevazioni armate e le perse tutte. Ebbe diciassette figli maschi da diciassette donne diverse, che furono sterminati l'uno dopo l'altro in una sola notte, prima che il maggiore compisse trentacinque anni. Sfuggì a quattordici attentati, a settantatre imboscate, e a un plotone d'esecuzione. Sopravvisse a una dose di stricnina nel caffè...¹.

Niente di astratto, qui: nessuna ragione «oggettiva» delle guerre. Tutto ha origine da un soggetto concreto, in carne e ossa, che si ripete identico, in principio di frase, per nove lunghi periodi consecutivi. E' un modo mitico di spiegare gli eventi, come ha detto tante volte Karl Popper degli dei di Omero? Certo. Ma è una spiegazione. E dopo mezzo secolo di enigmi, di spiegazioni c'è sempre un gran bisogno.

Rimettere il modernismo con i piedi per terra. E poi, sanare «la grande frattura» (Adorno) tra modernismo e cultura di massa. E il «ritorno della narrazione», come si dice negli anni Sessanta per *Cent'anni di solitudine*: un'opera d'avanguardia, capace però di raccontare una storia avvincente. E' il prodotto di un'evoluzione letteraria diversa da quella europea: per tante ragioni, naturalmente, ma forse soprattutto perché, più di tre secoli or sono, l'inquisizione decise di proibire, in America Latina, il commercio di romanzi europei. Atto censorio dalle intenzioni chiarissime - e dalle conseguenze imprevedibili. Perché eliminando il romanzo si è avuto infatti (a parità di condizioni) un sistema letterario niente affatto più povero, ma

molto più ricco di quello europeo. Risultato assurdo, a prima vista: una sottrazione, da cui risulta un aumento. Ma un po' meno assurdo, se si concepisce la letteratura come una sorta di ecosistema, e il romanzo, per parte sua, come il più temibile predatore dell'ultimo mezzo millennio. In uno scenario del genere, un mondo senza romanzo ha, certo, una forma narrativa in meno: ma conserva però, a differenza dell'Europa, tutte quelle forme che il romanzo avrebbe altrimenti spazzato via². In particolare, sopravvivono forme narrative pre-realistiche (miti, leggende, romanzi cavallereschi); o forme ibride, come la *cronica*, dove è incerto il confine tra invenzione e fatto storico. L'America Latina è un mondo senza romanzi, scrive Mario Vargas Llosa,

un mondo senza romanzi, sì, ma dove la finzione si era diffusa ovunque, contaminando ogni cosa: storia, religione, poesia, scienza, arte, discorsi, giornalismo, e le abitudini quotidiane della gente³.

Un mondo, insomma, dove lo straordinario, il mostruoso, il miracolo - in una parola: l'*avventura* - occupa ancora il centro del quadro. Non era questo, non era questo di certo che si ripromettevano quei sacerdoti zelanti. Ma le vie del Signore sono infinite, e quelle dell'evoluzione ancora di più.

2. Da Lubecca a Macondo.

A voler stabilire il genere di *Cent'anni di solitudine*, «saga familiare» è forse la scelta migliore. Per intendersi: la forma dei *Buddenbrook*, *I viceré*, *La saga dei Forsyte*, *La marcia di Radetzky*, la trilogia degli Snopes. Si tratta di un genere ibrido, dalle forti componenti epiche, la cui assenza avrà forse stupito più di un lettore. Perché *Bouvard e Pécuchet* sì, e *I Buddenbrook* no?

Retrospectivamente, credo che la cosa si possa spiegare così. Uno studio dell'epica moderna ha davanti a sé due strade: privilegiare l'estensione temporale, o quella spaziale. Inizialmente, a dire il vero, io pensavo soprattutto alla prima.

Ma poi, mentre lavoravo sul *Faust*, mi è sembrato che l'aspetto storico del poema goethiano non avesse molto senso *in quanto tale*, e andasse dunque interpretato come una grande figura retorica: come metafora, cioè, di un'ampiezza geografica. E da questa prima ipotesi (benché allora, naturalmente, non ne avessi la minima idea) molte altre ne sono derivate. La polifonia, per esempio, si è a sua volta intrecciata alla geografia del sistema-mondo. La dimensione epica si è identificata col «taglio in larghezza», e non con la diacronia. La digressione è diventata interessante, e l'intreccio secondario. E insomma: la classe «epica moderna» si è riempita man mano di testi che erano esattamente il contrario dei *Buddenbrook*.

Era giusta, quella decisione iniziale? Speriamo. Che la si condivida o meno, però, su un altro punto è forse più facile intendersi: ossia che, nel *Faust*, spazio e tempo hanno entrambi un grande rilievo. Si può porre l'accento sull'uno (e il *Faust* diventa un'opera mondo), oppure sull'altro (e diventa una specie di saga nazionale): ma è chiaro che i due aspetti esistono entrambi, e sono intrecciati fra loro. Cent'anni dopo, però, le cose sono cambiate: *I Buddenbrook* è ormai tutto taglio in lunghezza - l' *Ulisse*, tutto taglio in larghezza. Nelle ventiquattr'ore dell'opera mondo, la ricerca di una totalità spaziale ha praticamente azzerato il decorso temporale. Nei cent'anni della saga familiare, è avvenuto l'inverso: la storia è diventata più lunga, e lo spazio più angusto. Perché *I Buddenbrook* non è, come spesso si dice, un romanzo sulla «Germania», ma su Lubeca, e forse neanche: su casa Buddenbrook. E' una contrazione spaziale che torna nei *Viceré*, e poi nel *Gattopardo*, dove il perdurare nel tempo di case e palazzi è uno dei massimi temi narrativi. Ancora case, e una regione ristretta, sono i luoghi del ciclo faulkneriano. E quanto poi alla *Saga dei Forsyte* (che è a sua volta un romanzo su Londra: non sulla Gran Bretagna, e ancor meno sull'impero) il mio Penguin menziona diligentemente le varie case fin dall'albero genealogico, quasi fossero altrettanti esseri umani⁴.

E' come un grande zoom: dal mondo allo Stato-nazione alla città alla casa. Spazi sempre meglio delimitati: sempre più piccoli, e omogenei. E una casa, naturalmente, c'è anche in *Cent'anni di solitudine*: la casa dei Buendia, che dura, come quella dei Buddenbrook, un secolo intero, e non si sposta mai

da Macondo. Eppure, come dire, Macondo è più grande di Lubeca. Nel senso di: più aperta al mondo. È una realtà che affiora fin dalle primissime parole del romanzo, con il ghiaccio e le guerre: e prosegue poi con le invenzioni degli zingari e i mercanti arabi, i damerini italiani e le puttane francesi, il savio catalano, l'ebreo errante, l'aviatore fiammingo...

Macondo come un m[ac]ondo, insomma. La storia dei *Buddenbrook* - nella cornice del sistema-mondo. Non c'è da stupirsi che l'Europa sia impazzita per *Cent'anni di solitudine*⁵.

Verso la metà del romanzo, uno dei diciassette figli di Aureliano sta cercando casa per farsi raggiungere a Macondo dalla madre e dalla sorella. Si imbatte in «un casone decrepito», e con una spallata butta giù la porta d'ingresso:

Aureliano Triste rimase sulla soglia, aspettando che svanisse la nebbia, e allora vide in mezzo alla sala la squallida donna vestita ancora con abiti del secolo anteriore, con pochi filamenti giallastri sul cranio nudo, e con occhi grandi, ancora belli, nei quali si erano spente le ultime stelle della speranza, e la pelle del viso screpolata dall'aridità della solitudine. Sbigottito per quella visione d'altro mondo, Aureliano Triste si rese appena conto che la donna gli puntava contro un'antiquata pistola da militare (*Cent'anni di solitudine*, 228).

E' Rebeca: la vedova di Josè Arcadio. Ricompare con lei - «Mio Dio, - disse Ursula, - è ancora viva! » - la contemporaneità del noncontemporaneo, cui la saga familiare è del resto strutturalmente predestinata. Ma mentre in Europa la sovrapposizione si limita di norma a due sole generazioni - Johann e Jean, Jean e Thomas, Thomas e Hanno; l'eroe di Solferino e il sottoprefetto, il sottoprefetto e Carlo Giuseppe: padri, e figli - a Macondo la situazione è tutt'altra. I *Buddenbrook* vivono spiritualmente nell'epoca del capofamiglia di turno: i Buendia, che sono una famiglia allargata, e per di più assurdamente longeva, abitano invece sempre un'epoca mista e incerta:

Amaranta Ursula [quinta generazione] e il piccolo Aureliano [sesta] si sarebbero ricordati del diluvio come di

un'epoca felice. Nonostante la severità di Fernanda [quarta], diguazzavano nei pantani del patio, cacciavano le lucertole per squartarle e giocavano ad avvelenare la minestra buttandovi dentro polvere di ali di farfalle negli attimi di disattenzione di Santa Sofia de la Pie-dad [terza]. Ursula [prima] era il loro giocattolo più divertente (*Cent'anni di solitudine*, 337).

Cinquanta parole: e vi compaiono cinque generazioni su sei (la seconda, che non ha più superstiti, viene evocata subito dopo, quando Ursula confonde il piccolo Aureliano «con suo figlio il colonnello dei tempi in cui l'avevano condotto a conoscere il ghiaccio»). E non si tratta solo di coesistenza biologica: attraverso le persone, sono intere culture che si trovano a convivere. Quando Remedios la Bella se ne vola in cielo, si succedono in mezza pagina una diceria da società patriarcale, la fede cristiana nei miracoli, il calcolo politico del governo nazionale, la tecnologia americana del signor Brown, e l'opposizione ormai stanca di Aureliano. La contemporaneità del non-contemporaneo, qui, ricorda molto da vicino l'idea originaria di Bloch: un fascio di spinte e contro-spinte, dove vecchio e nuovo si combinano nei modi più strani, tenendo sempre in sospeso il destino di Macondo. Più che ai *Buddenbrook*, con la loro traiettoria declinante (*I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*), ma bene ordinata, viene da pensare ai *Viceré*: un'altra famiglia allargata (e un po' pazza) di una regione da poco annessa a uno Stato-nazione moderno. Un'altra storia, insomma, di modernizzazione accelerata: di sviluppo combinato, dove il compilatore di manuali araldici siede alla stessa tavola del giovane deputato trasformista. Ma prima di venire a questo, un ultimo sguardo alla struttura della saga familiare.

La storia di ogni famiglia, fatalmente, è una storia di ombre. Due, tre generazioni, e i morti sono più numerosi dei vivi. Il racconto si volge all'indietro: verso il ricordo, o la nostalgia. «Il passato diventava ogni giorno più vivido, - riflette Saleem Sinai, - mentre il presente sembrava incolore, confuso, una cosa da nulla» (*I figli della mezzanotte*, «Abracadabra»). Vero. Ma anche qui, c'è passato e passato. Quello dei *Buddenbrook*, ad esempio, o della *Marcia di*

Radetzky, viene rimpianto per il suo ordine. E' un mondo che si vorrebbe trattenere in vita per la sua omogeneità: perché è fatto di una sola classe, e parla una sola lingua⁶. E' il mondo dell'abitudine:

Tutti i concerti di piazza, che avevano luogo proprio sotto il terrazzino del sottoprefetto, cominciavano con la *Marcia di Radetzky*. Sebbene essa fosse così familiare ai membri della banda che l'avrebbero potuta eseguire anche di notte e nel sonno, nondimeno il maestro riteneva necessario che ne leggessero sul foglio ogni nota. E ogni domenica, come se fosse la prima volta che provava la *Marcia di Radetzky* con i suoi suonatori, alzava con grande scrupolosità militare ed artistica la testa, la bacchetta e lo sguardo [...] Gli acuti tamburi rullavano, i dolci flauti sibilavano e le amichevoli cornette squillavano. Sui volti di tutti gli ascoltatori spuntava un sorriso gioioso, soddisfatto, mentre il sangue si rimescolava già nelle vene. E pur stando fermi, credevano di marciare... (*La marcia di Radetzky*, II).

Cominciavano riteneva provava rullavano squillavano spuntava si rimescolava credevano... Quella descritta da Roth, è la civiltà della ripetizione: un mondo che toglie agli eventi la loro irreversibilità: che sfuma, attenua, protegge. Il tempo della traduzione italiana è l'imperfetto, quello con cui si apre ogni resoconto burocratico che si rispetti - e che, con un po' di sorpresa, incontriamo spesso anche in *Cent'anni di solitudine*:

Sembrava che una lucidità penetrante permettesse [a Remedios] di vedere la realtà delle cose più in là di qualsiasi apparenza. Quella almeno *era* l'opinione del colonnello Aureliano Buendia, per il quale Remedios la bella non *era* affatto una ritardata mentale, come si *credeva*, bensì tutto il contrario. «E' come se facesse ritorno da venti anni di guerra», *soleva* dire. Ursula, da parte sua, *ringraziava* Dio per aver premiato la famiglia con una creatura di una purezza eccezionale, ma allo stesso tempo la *turbava* la sua bellezza, perché le *sembrava* una virtù contraddittoria... (*Cent'anni di solitudine*, 208).

Durata in Roth, durata in García Márquez. Ma la ripetizione evocata da questa forma verbale possiede nei due romanzi una realtà completamente diversa. Nella *Marda di Radetzky*, essa è un segno di modestia: indica obbedienza, scrupolo. In *Cent'anni di solitudine*, per contro, la ripetizione si è trasformata in una mania allucinata e iperbolica: pesciolini d'oro, lettura delle carte, invenzioni, combattimenti di galli, medici invisibili, pergamene sanscrite... «Una casa di pazzi», per dirla con Ursula: un mondo dove l'imperfetto segnala scompiglio, anziché ordine. E in effetti, proprio questo è il punto. A differenza della *Marcia di Radetzky*, in *Cent'anni di solitudine* non si rimpiange la certezza di concerti sempre uguali: se nostalgia c'è, è *nostalgia del disordine*. Il mondo era bello quando era traversato da zingari e rivolte militari; da mercanti stranieri e figli della mezzanotte. Quando era informe, composito, instabile:

Nacquero mille e un bambino; vi furono, nello stesso tempo e luogo, mille e una possibilità, come non era mai successo prima; e si ebbero mille e uno vicoli ciechi {*I figli della mezzanotte*, « Il mio decimo compleanno »).

Mille e una possibilità: mille e uno vicoli ciechi. «Il nostro significato - scrive ancora Rushdie - consisteva nel venire annientati» («Alfa ed Omega»). Sono *thè days of the end of possibility*: come il presente ormai pietrificato della *Morte di Artemio Cruz*, che nei capitoli della rivoluzione avrebbe potuto invece prendere strade molto diverse. «Tutte le porte aperte, - riflette Santiago Zavala in *Conversazione nella Cattedrale*: - in quale momento hanno cominciato a chiudersi, e per quale ragione? »

3. Contemporaneità del non-contemporaneo. II.

Nella sua bella analisi di *Cent'anni di solitudine*, Vargas Llosa descrive così la cellula narrativa elementare del romanzo:

- 1) All'inizio di un episodio viene menzionato il fatto

principale dell'unità narrativa, il quale, di solito, è l'ultimo in ordine cronologico. L'episodio inizia cioè con un salto al futuro [...] «Molti anni più tardi, di fronte al plotone di esecuzione... »

2) La narrazione salta poi al remotissimo passato del fatto menzionato, e, a partire di lì, ci dà una relazione ordinata e lineare dei fatti che conducono a quell'evento futuro che era stato sottratto all'ordine cronologico, e posto all'inizio dell'episodio: in tal modo il circolo si chiude *e l'episodio termina dove era cominciato, così come era iniziato da dove sarebbe finito*¹.

Futuro, passato, futuro. E' un gioco di prolessi e retrospezione che conferisce al romanzo la sua peculiare indimenticabilità: annunciare un fatto molto prima che si verifichi, e rievocarlo poi a grande distanza di tempo, gli conferisce per ciò stesso - come il *Leitmotiv* dell'*Anello*, o dell'*Ulisse* - una grandezza davvero epica. Ma c'è anche dell'altro. Cesare Segre:

Questi giri, più o meno ampi, della ruota del tempo, hanno la funzione primaria di accennare, all'inizio di un ciclo vitale, alla sua conclusione, così che il presente sia anche già percepito nella prospettiva di passato che gli darà il futuro⁸.

Un presente incalzato dal futuro che lo spinge verso il passato... Un presente «strano»: instabile, sovradeterminato. E' un'altra versione ancora della contemporaneità del non-contemporaneo - con una formidabile novità, rispetto al *Fauste* all'*Ulisse*. Nel realismo magico, infatti, la disomogeneità del tempo storico è anche, per la prima volta, *narrativamente interessante*-, produce intreccio, suspense. Non è solo il segno di una storia complessa e stratificata: è anche l'indizio di *una storia in cammino*. Nel preciso momento in cui Nehru proclama l'indipendenza dell'india, e annuncia solennemente una rottura irreversibile con il passato - « Il momento è giunto [...] in cui noi usciamo dal vecchio per entrare nel nuovo; in cui un'epoca finisce... » (*I figli della mezzanotte*, «Tic Tac») - proprio allora il demone della non-contemporaneità fa venire alla luce, a complicare un percorso troppo lineare, mille e un bambino dotati di poteri magici. E chi finirà col prevalere: lo Stato

moderno, o i figli della magia? E lo stesso a Macondo. Un paese piccolo, tranquillo. Ma arrivano gli zingari, con invenzioni che sembrano piombare dal futuro, e la storia si mette a correre.

Ma arrivano gli zingari... Come sempre, l'intreccio di tempi diversi è in effetti un intreccio di *spazi* diversi: telescopi olandesi, pergamene asiatiche, sestanti britannici, ghiaccio da chissà dove... A leggerla in questa luce, *Cent'anni ài solitudine* racconta - al pari del *Faust* - la storia di una «incorporazione»: di una comunità isolata che viene presa nel sistema-mondo moderno, e ne riceve un'inattesa, violentissima accelerazione. E' il romanzo dello sviluppo ineguale e combinato: la *realtà meravigliosa*, è il caso di dirlo, dove una profezia in sanscrito coesiste con la fotografia, e i fantasmi sudamericani con le pianole meccaniche italiane.

Un circolo che va dal futuro al passato al futuro, scriveva Vargas Liosa di *Cent'anni ài solitudine*. Vero: e un circolo, possiamo aggiungere adesso, innescato spesso *da una realtà geografica esterna*. La doppia prolessi che apre il romanzo è dovuta al commercio degli zingari, e all'esercito di una capitale lontana. E così di seguito: la storia di Macondo non procede da sé, ma è continuamente intersecata, e deviata, da altre storie: da processi che iniziano in Europa e in Asia, in «Colombia», America Latina, Stati Uniti. Altro che Lubecca, o Catania. Questa è di nuovo la geografia dell'opera mondo: ampia, eterogenea, complessa. Rispetto al *Faust*, però, *la prospettiva è stata rovesciata*. Non vediamo più le cose dal centro del sistema-mondo - bensì dalla periferia. E da questo nuovo punto di vista, le digressioni epiche diventano un'altra cosa: *interferenze*: eventi pesanti, con conseguenze di lunga durata. Nel *Quarantaàuesimo parallelo*, la storia della United Fruit è una breve parentesi all'estero: in *Cent'anni di solitudine*, è la svolta da cui Macondo non riuscirà più a riprendersi. Un solo fatto, e due risultati diversi. Un solo sistema-mondo: e due storie diverse.

Cent'anni di solitudine come storia di una incorporazione, dunque. E in questo processo d'insieme, tre fasi, tre geografie ben distinte tra loro. La prima metà del romanzo è il momento dei rapporti commerciali semplici: in una sarabanda irregolare

e creativa, cose e persone affluiscono a Macondo da ogni parte del mondo. E' il momento dello sviluppo combinato nel senso più clamoroso del termine: il telescopio, e la lingua morta di Melquiades; le levitazioni di Padre Nicanor, e le estroverse puttane francesi. Grande confusione, naturalmente: la mezza pazzia del primo dei Buendia, in cui più drammaticamente si scontrano il vecchio e il nuovo; però nulla di peggio. L'incontro con il sistema-mondo produce delle bizzarrie, ma nessuna conseguenza irreversibile. In questa prima fase, anzi, l'interferenza arricchisce la vita di Macondo: la rende più varia, più aperta. E' il momento in cui la parola chiave del modernismo - *possibilità* - pervade ogni pagina del racconto. E' l'ora, diciamo così, della *magia bianca*.

All'interno di questo primo segmento narrativo è anche come racchiusa la seconda fase: che è quella, semplificando un po', delle guerre di Aureliano. Qui, lo spazio del racconto cambia completamente. Aureliano lascia Macondo; la rete degli scambi internazionali si smaglia. Il molto piccolo e il molto grande passano in secondo piano, e acquista viceversa un'importanza centrale una terza entità geografica, di dimensioni intermedie, che si è incuneata tra la piccola cittadina isolata e il sistema-mondo: lo Stato-nazione. Una realtà centralizzata, e che esige il monopolio della violenza.

Lo Stato vince, la guerra finisce, e Macondo torna in contatto col mondo esterno. Col *mondo*? Non più. Solo con una parte di esso: gli Stati Uniti. E a questo punto, d'improvviso, si capisce anche quale fosse la posta della guerra civile: il ruolo di Macondo nella divisione internazionale del lavoro. Uno sviluppo relativamente indipendente: o una repubblica delle banane. Da una parte, lo squilibrio produttivo della semiperiferia: il senso di possibilità, e a tratti addirittura di floridezza, che accompagna gli inizi dello sviluppo. Dall'altro (come già negli *Uomini di mais* di Miguel Angel Asturias), l'asservimento alla monocultura: un ruolo periferico, eterodiretto. Neanche Aureliano lo aveva capito. E quando lo capisce il lettore, è ormai troppo tardi.

Tutte le porte aperte, diceva il personaggio di Vargas Liosa: in che momento cominciarono a chiudersi, e per quale ragione? Quando la pressione del sistema-mondo, risponde

Cent'anni di solitudine, costringe il tuo paese a un'integrazione più completa - e dunque più rigida. Mille e una possibilità diventano allora davvero mille e uno vicoli ciechi: la molteplicità di sviluppi possibili, un cammino obbligato. E' l'ora della magia nera: un «incredibile» che non è più legato al vortice di combinazioni bizzarre, ma all'enormità dei crimini commessi. E' il treno dei fucilati, che scompare dalla memoria collettiva quasi non fosse mai esistito. E nei *Figli della mezzanotte*:

Shaheed e io vedemmo molte cose che non erano vere, che non erano possibili, perché i nostri ragazzi non si sarebbero mai comportati così male; vedemmo uomini occhialuti con la testa a forma di uovo ammazzati nelle strade secondarie, vedemmo l'*intelligentsia* della città massacrata a centinaia, però non era vero perché non poteva essere vero... («Sam e la Tigre»).

4. Retorica dell'innocenza. II.

Il colonnello Aureliano Buendia promosse trentadue sollevazioni armate, e le perse tutte. Soggetto, verbo, predicato, congiunzione, soggetto, verbo, predicato... E' una frase che sarebbe impossibile negli anni Venti, quando il piano dell'enunciazione viene investito da esperimenti radicali. Ma *Cent'anni di solitudine* non se ne cura: è al racconto, che vuole avvincerci, e alle sue concatenazioni interne. «Quando» dev'essere la parola di gran lunga più frequente del romanzo - che comincia, del resto, con l'espressione «Molti anni dopo». E poi, in un vero bombardamento di marche temporali: Non appena, Già allora, Ma un giorno, Poco prima, La notte seguente, Durante il tempo, Fino al giorno, Da quel momento, Anni dopo, Fu in quel tempo, Mentre aspettava, Questa volta, Più tardi, Fintanto che...

Strano posto davvero, Macondo. Una città di pazzi, dove nessuno ha nulla in comune con nessun altro. Ma dove però *il linguaggio è lo stesso per tutti*. Mentre si legge non ci si bada, è tutto così bello, ma se si riapre il romanzo, e si fanno un po' di

conti, si scopre che la voce impersonale del narratore copre più o meno il *novantacinque per cento* dello spazio testuale. In discorso diretto, una o due frasi per pagina: e così brevi, che nessuna voce si distingue mai dalle altre⁹. E qui, siamo davvero agli antipodi del modernismo. Si pensi a *Ulisse*: una non-storia, narrata in tantissimi stili. Con tutti i suoi problemi, un vero trionfo di polifonia. E ora, *Cent'anni di solitudine*: infinite storie, narrate in un non-stile. Con tutta la sua bellezza, un vero trionfo di monologismo.

Dalla polifonia, al monologismo. Era così nell'Ottocento, da Goethe a Flaubert; lo è di nuovo nel Novecento, da Joyce a García Márquez. La storia delle tecniche segue la sua curva ondulata, fatta di brevi esplosioni creative, e lunghe controtendenze. Ma c'è anche qualcosa di più. E' che lo stile di *Cent'anni di solitudine* - questa scrittura senza polifonia e senza ironia: questa scrittura *trasparente*, come una bella mattina d'estate, cui il romanzo deve tanto del suo successo - era divenuta da tempo impossibile per la letteratura europea, che aveva scoperto l'onnipresenza delle ideologie, e dunque l'inesistenza di un punto di vista «oggettivo». Bene, è come se un colpo di genio avesse suggerito a García Márquez il desiderio segreto del lettore colto europeo: avere di nuovo fiducia nel racconto. Leggere una storia strana e complicata quanto si vuole: però, «oggettiva». Leggere, insomma, un romanzo *senza ideologia*.

Possibile mai? *Cent'anni di solitudine*, il romanzo del '68? Che pasticcio è mai questo?

Proviamo a partire da una questione preliminare: il significato politico del realismo magico. E' un ampliamento d'orizzonte, sostiene Carpentier nel *Regno di questo mondo*, che porta con sé nuove possibilità di liberazione politica. E' un trucco pericoloso, replica Naipaul nella *Curva del fiume*, dove il Big Man, il dittatore, vuole essere «il mago più grande che il suo paese avesse mai visto». «E' importante mantenere in vita i miti?», chiede un intervistatore a Carlos Fuentes; e questi: «Naturalmente. Perché mai dovremmo impoverirci?» Perché, avrebbe forse risposto Frantz Fanon, la «ricchezza» del mito può avere un effetto paralizzante¹⁰. E così via. Non c'è da stupirsi che *I figli della mezzanotte*, che è il testo più tardo e

autoriflessivo del realismo magico, oscilli di continuo da una posizione all'altra:

I figli della mezzanotte possono rappresentare cose molto diverse, a seconda del vostro punto di vista: vi si può vedere l'ennesima manifestazione di tutto ciò che vi è di antiquato e di regressivo nel nostro paese oppresso dal mito, la cui sconfitta, nel contesto di un'economia del ventesimo secolo in fase di modernizzazione, era assolutamente desiderabile; o li si può vedere come la vera speranza della libertà, ormai per sempre estinta (*I figli della mezzanotte*, «Il mio decimo compleanno»).

Un mito rivolto all'indietro: o la sola speranza di libertà. Lasciamo per ora in sospeso la cosa. Quel che è certo, è che il mito (inteso nel suo senso più ampio) è segno e strumento di una *resistenza simbolica* alla penetrazione occidentale. *Uomini di mais*, che è per tanti versi il prototipo del realismo magico, racconta appunto di come il pensiero mitico venga rinvigorito dalla modernizzazione forzata, cui esso cerca con tutti i mezzi di opporsi. E di opporsi, intendiamoci, non (solo) con prese di posizione esplicite, ma con la sua tecnica narrativa particolare: prendendo i vari aspetti della trasformazione sociale - *e riscrivendoli come qualcos'altro*: come altrettanti fenomeni magici, o il ripresentarsi di antichi archetipi. La devastazione resta, naturalmente, e così la conquista: ma esse diventano, se non altro, (miticamente) comprensibili, e persino familiari. «Ogni società vive nella storia, e quindi muta», scrive Claude Lévi-Strauss:

ma le società umane reagiscono in modi diversissimi a questa condizione comune: alcune, volenti o nolenti, l'accettano, e, per la coscienza che ne assumono, ingigantiscono le sue conseguenze in proporzioni enormi; altre (che per questa ragione chiamiamo primitive) vogliono ignorarla, e tentano, con una scaltrezza che noi sottovalutiamo, di rendere il più possibile permanenti quegli stadi del loro sviluppo che esse considerano «primari»¹¹.

Scaltrezza: la parola che ci vuole, per il mondo di Asturias -

e per resistere al «disincanto» che la modernizzazione tende a portare con sé. Riscrivere un evento in forma mitica, infatti, questo vuol dire: renderlo *significativo*: liberarlo dal mondo profano delle cause e degli effetti, e proiettarvi la ricchezza simbolica dell'archetipo. Vargas Llosa:

In America Latina [...] abbiamo ancora una grande difficoltà a distinguere tra finzione e realtà. Siamo abituati a mescolare le due cose, e questa è probabilmente una delle ragioni per cui siamo così poco concreti e lucidi nelle faccende politiche. La romanzizzazione della nostra intera esistenza ha però anche avuto delle conseguenze positive. In sua assenza, non ci sarebbero stati *Cent'anni di solitudine*, i racconti di Cortázar, o i romanzi di Roa Bastos¹².

Poco lucidi in politica - ma grandi romanzieri. È di nuovo l'indecisione di Rushdie sul senso del mito. Io non scioglierò l'incertezza: ne so troppo poco, dell'America Latina o dell'India, per poterlo fare a ragion veduta. Sul ruolo del realismo magico in *Occidente*, però, un paio di ipotesi mi sento di formularle. La prima è uno sviluppo della diagnosi di Gellner già più volte richiamata: la voglia di «senso», di fantasia, di *reincanto* delle società contemporanee. Desiderio che, in Europa, si scontra con secoli di freddezza weberiana, ed è dunque difficile da realizzare: ma che può ben trovare sfogo in storie che appartengono a *un'altra cultura*. Specie poi se quella cultura è una perfetta formazione di compromesso: sufficientemente europea («latina») da essere comprensibile - e sufficientemente esotica («americana») da sottrarsi al controllo critico. Di ciò che è lontano da noi, siamo pronti a credere quasi qualsiasi cosa: fu vero per le *crónicas* della Conquista, e lo è stato di nuovo per il realismo magico.

Una complicità tra magia e impero, insomma: e in fondo, è logico. Da quando la scienza moderna ha lanciato il suo attacco all'onnipotenza del pensiero, la cultura europea non ha fatto che continuare a spostarla: verso l'arte, diceva Freud; verso il consumo, ha aggiunto Gellner; infine, verso gli altri continenti. Sono questi, come dire, la riserva di magia del sistema-mondo moderno: i luoghi dove si legge nel futuro e si incontrano gli archetipi; dove si sentono le voci, e si stringono

ancora i patti col diavolo.

E qui, un ultimo distinguo. In Asturias e Carpentier, in Rushdie e Guimarães Rosa, la magia è cosa del passato, e della periferia. In García Márquez, invece, essa appartiene *al futuro* : all'Occidente, al centro del sistema-mondo. Rispetto alla bussola o alla pianola meccanica - per non dire del ghiaccio - tappeti volanti e fantasmi sono cose da nulla:

Era come se Dio avesse deciso di mettere alla prova ogni loro capacità di stupore, e tenesse gli abitanti di Macondo in un perenne andirivieni tra l'entusiasmo e la delusione, tra il dubbio e la rivelazione, al punto che ormai nessuno poteva sapere con cognizione di causa dove erano i limiti della realtà. Era un intricato guazzabuglio di verità e di miraggi, che convulsionò di impazienza lo spettro di Josè Arcadio Buendia sotto il castagno e lo costrinse a girare per tutta casa anche in pieno giorno (*Cent'anni di solitudine*, 234).

Un guazzabuglio di verità e di miraggi... A leggere queste righe non si direbbe: ma García Márquez sta parlando del cinema e del telefono. Perché la vera magia del romanzo non è la magia: è la tecnica. Il lato weberiano della nostra esistenza: che il colpo di genio di Macondo è riuscito a reincantare. E a reincantare, va aggiunto, in forme *sostanzialmente benevole*. Niente di spaventoso, nei prodotti della tecnologia occidentale. Sembrano un gioco. Un regalo fantastico inviato dall'Europa in quel remoto villaggio: *realtà meravigliosa*, davvero. Poi, certo, arriva anche la compagnia bananiera: ma fatte tutte le somme, la modernizzazione forzata di *Cent'anni di solitudine* è una storia di straordinaria dolcezza. Chiunque vorrebbe aver vissuto a Macondo.

Retorica dell'innocenza, dicevamo del *Faust*. Retorica dalla dubbia efficacia, se ad assolversi è l'imputato stesso. Ma se l'assoluzione viene dalla vittima...

Anni Sessanta. Con il ritiro dall'Africa, si chiude la fase del colonialismo di conquista: delle cannoniere, della violenza militare. E arriva in Europa un romanzo che racconta quei cent'anni di storia come un'avventura piena di malia. Sarà questo, il segreto di *Cent'anni di solitudine*?

Note

¹ G. Garcia Márquez, *Cent'anni di solitudine*, trad. it. di E. Cicogna, Feltrinelli, Mila no 1973, p.113.

² L'immagine del predatore non è esagerata. Quando potremo disporre di atlanti sto

rici della letteratura, si vedrà come il diffondersi del romanzo abbia cancellato dalla carta d'Europa ogni sorta di forme preesistenti. Tra Sette e Ottocento, ad esempio, quando si cominciano a raccogliere le narrazioni orali, le loro aree di massima diffusione (Balcani, Baltico, Scandinavia settentrionale) coincidono con quelle rimaste estranee allo sviluppo del romanzo. L'Inghilterra, l'*Ile de France*, o l'Italia settentrionale presentano la correlazione inversa: alta diffusione di romanzi, e scarsa presenza di altre forme narrative.

³ M. Vargas Liosa, *Latin America; Fiction and Reality*, in J. King (a cura di), *Modern Latin American Fiction: A Survey*, Faber & Faber, London-Boston 1987, p. 5.

⁴ In questo, *La marcia ài Radetzky*, che si sposta da un capo all'altro di un impero plurinazionale, è diversa dalle altre saghe familiari. Anche in Roth c'è tuttavia un nucleo assolutamente austriaco - la marcia, la lingua, il ritratto di Francesco Giuseppe: la casa degli Absburgo - che accompagna i Trotta ovunque essi vadano.

⁵ «La grande trasformazione avvenuta tra il 1945 e il 1970 in America latina può anche essere definita sinteticamente come la transizione da una situazione di equilibrio tra la città e la campagna verso un'altra situazione caratterizzata non solo dal predominio urbano, quanto piuttosto dall'egemonia delle grandi metropoli»: così M. Carmagnani e G. Casetta, *America latina: la grande trasformazione*, Einaudi, Torino 1989, pp. 16-17. L'ambientazione urbana è forse la principale differenza tra *Cent'anni di solitudine* e i grandi romanzi della generazione precedente, come *Uomini di Mais* o *I passi perduti*. Benché Macondo sia isolata, e lontanissima da ogni altro centro abitato, *Cent'anni di solitudine* non fa praticamente menzione di

attività agricole, e la stessa compagnia bananiera, che porta con sé una tecnologia di tipo prettamente urbano, la separa ancor più ermeticamente dall'entroterra rurale.

⁶ Il momento più amaro della *Marcia* si ha quando la notizia di Sarajevo raggiunge la guarnigione al confine orientale dell'impero, ed erompono tutto a un tratto indecifrabili insulti in ungherese. A difendere la lingua degli Absburgo («Si pregano i signori di continuare la loro conversazione in tedesco»: *La marcia di Radetzky*, xix) resta solo un capitano sloveno, i cui figli irredentisti diffondono peraltro opuscoli serbi, e gli sembrano infatti «incomprensibili pronipoti».

I) All'inizio di un episodio viene menzionato il fatto principale dell'unità narrativa, il quale, di solito, è l'ultimo in ordine cronologico. L'episodio inizia cioè con un salto al futuro [...] «Molti anni più tardi, di fronte al plotone di esecuzione... »

⁷ M. Vargas Liosa, *Garcia Márquez: Historia de un deicidio*, Barrai Editores, Barcelona . 1971 p. 549

⁸ C. Segre, *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 253.

⁹ Tranne rare eccezioni, del resto, il discorso diretto ha qui una sola funzione: constatare. Non serve a esprimersi, a ragionare, ad agire: è un atto retrospettivo, e in fondo superfluo (di qui il mutismo di Aureliano), che fissa l'accaduto in poche parole. A titolo di esempio, ecco le prime dieci frasi in discorso diretto del romanzo: «Le cose hanno vita propria: si tratta solo di risvegliargli l'anima»; «Molto presto ci avanzerà tanto oro da lastrarne la casa»; «La scienza ha eliminato le distanze: tra poco l'uomo potrà vedere quello che succede in qualsiasi luogo della terra, senza muoversi da casa sua»; «La terra è rotonda come un'arancia»; «Se devi diventare pazzo, diventalo per conto tuo: ma non cercare di inculcare ai bambini le tue idee da zingaro»; «E' l'odore del demonio»; «Niente affatto: è provato che il demonio ha proprietà solforiche, e questo non è altro che un po' di solimato»; «Nel mondo stanno accadendo cose incredibili: a portata di mano, sull'altra riva del fiume, c'è ogni sorta di apparecchiatura magica, e noi continuiamo a vivere come gli asini»; «L'essenziale è non perdere l'orientamento»; «Macondo è circondata dall'acqua da ogni parte». Con l'eccezione di una (mezza) frase performativa, sono tutte constatazioni.

¹⁰ «Gli *zombies*, credetemi, sono più terrificanti dei coloni [...] Non c'è più veramente da lottare contro [i coloni], poiché ciò che conta altrettanto è la tremenda avversità delle strutture mitiche. [...] Si assisterà, nel corso della lotta di liberazione, ad un singolare disamore per queste pratiche [...] Dopo anni di irrealismo, dopo essersi compiaciuto dei fantasmi più stupefacenti, il colonizzato, col mitra in pugno, affronta finalmente le sole forze che gli contestavano il suo essere: quelle del colonialismo. E il giovane colonizzato che cresce in un'atmosfera di ferro e di fuoco può ben farsi beffe - né manca di farlo - degli antenati *zombies*, dei cavalli a due teste, dei morti che si risvegliano, dei *gin* che approfittano di uno sbadiglio per riversarsi nel corpo. Il colonizzato scopre il reale» (F. Fanon, *I dannati della terra*, 1961, trad. it. Einaudi, Torino 1979, pp. 20-23).

¹¹ C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, 1962, trad. it. Il Saggiatore, Milano 1976, pp 253-55

¹² Vargas Liosa, *Latin America: Fiction and Reality* cit., p. 5.

Indice dei nomi

- Absburgo, dinastia, 223 n, 226 n.
Adorno, Theodor Wiesengrund, 55 n, 85 n, 100 e n, 103 e n, 106 e n, 147 e n, 148, 195 e n, 202 e n, 210, 214 e n, 221.
Ager, Derek, 71 n.
Aiken, Conrad Potter, 160 n, 166. Ainsworth, William Harrison, 55 n.
Alighieri, Dante, 212.
Althusser, Louis, 139.
Anderson, Perry, 4, 188 e n.
Antheil, George, 197.
Aragon, Louis, 143.
Arnheim, Rudolf, 56 e n, 57, 132 e n, 138 n.
Asch, Shalom, 166.
Asturias, Miguel Angel, 230, 234, 235. Atget, Eugène, 122.
Attridge, Derek, 139 n.
Babel', Isaak E., 39 n.
Bachtin, Michail M., 37 e n, 38, 53 e n, 55, 171.
Bagnara, Sebastiano, 129 n.
Balzac, Honoré de, 138.
Barthes, Roland, 55, 66 e n, 142 e n, 143, 145, 207 e n.
Baudelaire, Charles, 74, 105 n, 116, 212, 216.
Bauer-Lechner, N., 55 n.
Beach, Joseph Warren, 159 e n, 165.
Bell, F. A., 91 n.
Belyj, Andrej, *pseudonimo di Boris Nikolaevic Bugaev*, 136.
Benjamin, Walter, 74, 78 e n, 116, 185 e n. Benn, Gottfried, 214 e n.
Benn Michaels, W., 61 n.
Bentham, Jeremy, 63.
Berardinelli, Alfonso, 195 e n.
Bercovitch, Sacvan, 30 n.
Bhabha, Homi K., 64 n.

Black, Max, 208 η.
 Blackmore, Richard, 43 e n.
 Blackmur, Richard Palmer, 207 e n. Blanchot, Maurice, 14 e n, 32 e n.
 Bloch, Ernst, 39 e n, 40, 46-48, 83, 131 225.
 Bloch, Jean-Richard, 164 η.
 Bloomfield, Morton W., 45 e n, 46. Blumenberg, Hans, 33-35, 38, 79 e n, 80. Bocchi, Gianluca, 90 n, 205 n.
 Boccioni, Umberto, 189.
 Boucicaut, Aristide, 118 n.
 Boulez, Pierre, 107-10, 132 e n, 133, 197 n Bourdieu, Pierre, 166 e n, 184.
 Bourget, Paul, 105 n.
 Bovero, Clara, 40 n.
 Bowlby, Rachel, 118 n.
 Bradley, A. C., 12 e n.
 Brage, Dominique, 160 n, 164 n, 166. Braque, Georges, 216.
 Braudel, Fernand, 4.
 Breton, André, 101.
 Brik, Osip M., 210 n.
 Brioschi, Franco, 195 n.
 Broch, Hermann, 39 n, 40 n, 136, 160 165-67, 195.
 Brod, Max, 190 n.
 Brooks, Cleanth, 201 n, 202. Brunngraber, Rudolf, 66 n.
 Burke, Peter, 49 e n.
 Butler, E. M., 15 n, 48 n.
 Byron, George Gordon, un, 49.
 Carmagnani, Marcello, 224 n.
 Carpentier, Alejo, 219, 220, 232, 235. Casetta, Giovanni, 224 n.
 Castelnuovo, Emma, 8.
 Céline, Louis-Ferdinand, *pseudonimo di* Louis-Ferdinand Destouches, 67.
 Ceruti, M., 90 n, 205 n.
 Chagall, Marc, 189.
 Champollion, Jean-François, 79 e n.
 Chase, Richard, 90.
 Chaunu, Pierre, 42 n.
 Chop, Max, 107 n, 147.

Christophe, Henri, 219, 220.
 Ciacchi, Aurelio, 165 n.
 Cicogna, Enrico, 221 n.
 Cixous, Hélène, 139 n.
 Clair, Jean, 125 n.
 Cohn, Dorrit, 165 n.
 Coleridge, Samuel Taylor, 201 n.
 Colli, Giorgio, 100 n.
 Conrad, Joseph, *pseudonimo di* Teodor Józef Konrad
 Korzeniowski, 26, 50, 184.
 Cortázar, Julio, 220, 234.
 Cotten, Joseph, 115.
 Culler, Jonathan, 74, 151 e n.
 Curran, Stuart, 34 n.
 Curtius, Ernst Robert, 171, 198 e n.
 Dahlhaus, Carl, 111 e n.
 Darwin, Charles Robert, 7.
 Dawkins, Richard, 201 e n.
 Day, John, 212.
 Debenedetti, Giacomo, 139, 143 n. Decoin, Henri, 160 n,
 164 n, 166.
 Defoe, Daniel, 211.
 Deleuze, Gilles, 188 n.
 Della Volpe, Galvano, 30 n.
 De Man, Paul, 74.
 Deming, Robert H., 198 n.
 Derrida, Jacques, 188 n.
 Descharmes, René, 65 e n.
 Dickens, Charles, 63.
 Diderot, Denis, 181 n, 183.
 Di Girolamo, Costanzo, 195 n.
 Dòblin, Alfred, 54, 67, 172.
 Dos Passos, John, 6, 142, 160 n, 166, 167, 172.
 Dostoevskij, Fédor M., 47 n, 182. Dubuisson, Paul, 119 e n,
 120 e n, 122 e n.
 Dujardin, Edouard, 163-65, 167 e n, 172. Duncan, Ronald,
 57 n.
 Eckermann, Johann Peter, 42-45, 56, 57, 73, 76, 92 n.
 Eco, Umberto, 174 e n, 176 e n, 204. Eldredge, N., 21 n,
 71.

Eliade, Mircea, 212, 213 n.
 Eliot, Thomas Stearns, 3,5, 50, 69 n, 101, 102, 104 e n,
 105, 112 η, 171, 175 e n,
 179, 201 n, 210-13, 216.
 Ellmann, Richard, 12 η.
 Empson, William, 201 n.
 Erlich, Viktor, 180 η.
 Esiodo, 35, 36.
 Eulenberg, Herbert, 61.
 Fanon, Frantz, 232, 233 η.
 Faulkner, William, 160, 162, 165-67, 171, 188.
 Fénelon, François de Salignac de la Mothe, 64.
 Ferrer, Daniel, 139 n.
 Fiedler, Leslie, 31 e η.
 Flaubert, Gustave, 54, 57, 64, 65, 66 η, 67, 69, 70 n, 92,
 133, 142, 151, 168, 185,232.
 Foster, Hal, 182 η.
 Frank, Joseph, 139, 166.
 Frege, Friedrich Ludwig Gottlob, 208 e n, 211.
 Freud, Sigmund, 22 n, 131 n, 137 e n, 153-155, 234.
 Friedman, Melvin, 164 n.
 Frye, Northrop, 6, 36 e n, 91 e n.
 Fuentes, Carlos, 161 n, 232.
 Gadamer, Hans Georg, 78 e n, 79, 82. García Márquez,
 Gabriel, 219, 221 n, 227, 232, 235.
 Gates, Henry Louis jr, 28 n.
 Geach, P., 208 n.
 Gehlen, Arnold, 152 e n.
 Gellner, Ernest, 86, 124 e n, 215, 234. George, Stefan, 4.
 Gide, André, 136, 186 n.
 Giehlow, Karl, 78 n.
 Gifford, Don, 196 n.
 Gilbert, Stuart, 163 n.
 Girdner, John H., 116 e n.
 Giuliano, Flavio Claudio, imperatore, 13. Götschei, Carl
 Friedrich, 16 n.
 Goethe, Johann Wolfgang, 6, 13-16, 18, 19 e n, 21-25, 27,
 30-32, 33, 34, 36, 37,
 39, 41-45. 47 49, 51 52, 54-58, 71, 73-76, 79-81, 83, 86,
 88, 91, 92, 100,

101 e n, 103, 133, 134, 142, 177, 183, 219, 232 Goffman, Erving, 146 e η.

Gogol', Nikolaj V., 47 η.

Goldman, Albert, 99 n.

Gopnik, Adam, 124 n, 125 n, 148 n. Gottschall, Rudolf von, 55 n.

Gould, Stephen Jay, 19 n, 21 n, 71, 179 e n. Griffiths, Frederick T., 47 η.

Grisebach, A., 118 η.

Groden, Michael, 173 n, 190.

Grossman, Allen, 60-63.

Guattari, Félix, 188 n.

Guimarães Rosa, João, 235.

Habermas, Jürgen, 182 e n, 195 e n. Hacking, I., 65 n.

Hamilton, 212 e n.

Hamsun, Knut, 136.

Hango, Hermann, 48 n.

Hartung, 23 n.

Hawthorne, Nathaniel, 79 η, 81, 82. Hayford, Harrison, 55 η.

Hederich, Benjamin, 79.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 11-14, 16, 43, 56, 75, 85 n, 133, 183.

Heidegger, Martin, 66 n, 68 n.

Heine, Heinrich, 15.

Heller, Erich, 144 n, 208 e n.

Hirschmann, Albert, 213 n.

Hjeltslev, Louis, 192, 193 e n. Hofmannsthal, Hugo von, 5, 189.

Home, Henry, Lord Kames, 44 e n. Hulme, Thomas Ernest, 215 e n.

Huxley, Thomas, 211.

Huyssen, Andreas, 85 n.

Ibsen, Henrik, 13, 133.

Ingenhoff, Annette, 102 n, 104.

Irwin, John T., 79 n.

Iser, Wolfgang, 138 e n, 140 e n, 209 e n, 210.

Jacob, François, 21 n, 35 e n, 36.

Jacob, Max, 164 n.

James, William, 126 e n, 127 e n.

Jameson, Fredric, 4, 85 n, 118 e n, 122 n. Jauss, Hans Robert, 166 e n.

Jehlen, Myra, 30 n.

Jolies, André, 68 e n.

Joyce, James, 6, 12, 14 n, 19 n, 36 n, 47, 54» 100, 101, 103, 112 123 125 128, 131-33, 136, 138-44, 147, 151, 152 n, 154, 158, 162-68, 171-73, 177, 179, 180, 184-86, 188, 189, 194, 196-99, 203,205,207,208, 210, 220, 232.

Jung, Carl Gustav, 198 e n.

Kafka, Franz, 4, 5, 84, 184-89, 190 n.

Kamen, Henry, 85 n.

Kandinskij, Vasilij, 189.

Kern, Stephen, 127 n.

King, John, 222 n.

Klee, Paul, 172.

Klinger, Friedrich Maximilian, 15 n. Koselleck, Reinhardt, 48 e n.

Kraus, Karl, 54, 56, 67 e n, 142.

Kristeva, Julia, 139, 194.

Kruse, Jens, 40 e n, 74, 80 e n.

Lacassagne, A., 121 n.

Lamarck, Jean-Baptiste de, 7.

Larbaud, Valéry, 163 n, 167, 173 n. Lawrence, David Herbert, 4.

LeMoigne, J.-L., 205 n.

Lenau, Nikolaus, 22 e n.

Lessing, Gotthold Ephraim, 24 n.

Lévi-Strauss, Claude, 18, 139, 233, 234 n. Lewis, Wyndham, 123, 124 n, 136, 197 e n. Liszt, Franz, 110.

Litz, Walton, 174 e n.

Loesch, J. C. E., 23 n.

Loewe, C., 35 n, 80 e n, 87.

Lukács, György, 25, 91 e n, 92, 161, 171, 195 n, 197.

Madach, Imre, 6, 48.

Madelenat, Daniel, 91 e n.

Mahler, Gustav, 55, 132, 147, 197, 202.

Majakovskij, Vladimir V., 4.

Maldonado, Tomás, 184 n, 197 n.

Mallarmé, Stéphane, 5, 167 e n.

Mann, Thomas, 15 e n, 95 e n, 100 e n, 101

n,161,162,165,171,184,195.

Mannheim, Karl, 85 e n, 86.

Marlowe, Christopher, 16, 17, 41.

Marx, Karl, 75, 76, 86 e n, 125, 184. Mason, Ellsworth, 12

n.

Matthiessen, Francis Otto, 63.

Medawar, Peter, 4.

Melville, Herman, 25, 31, 42 n, 47, 54, 57, 59, 60, 69, 70

n, 79 n, 81-84, 90, 91, 133,194 n.

Mendelson, Edward, 5 e n, 6.

Meyrink, Gustav, 136.

Mies van der Rohe, Ludwig, 5.

Mill, John Stuart, 85 n.

Miller, Michael B., 120 n.

Mills, Charles Wright, 115 n.

Milton, John, 211.

Möller, Otto, 125.

Montinari, Mazzino, 100 n.

Morin, Edgar, 90 e n, 92 e n, 110,201. Mozart, Wolfgang
Amadeus, 148.

Musil, Robert, 66 n, 92, 138 e n, 139, 142, 171, 184,
194-96, 198.

Mussolini, Benito, 215.

Naipaul, Vidadhur Surajprasad, 67, 232.

Nehru, Shri Jawaharlal, 228.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 39 n, 50 e n, 99-101, 105 n,
175.

Omero, 15, 34, 43, 49, 96, 148, 221.

Orlando, Francesco, 49 e n, 97, 98 n, noe n, 155 e n.

Orwell, George, *pseudonimo di* Eric Blair, 63.

Packard, Vance, 121 e n.

Pagnini, Marcello, 82 e n.

Paige, D., 57 n.

Panofsky, Erwin, 21 n, 62.

Parker, Hershel, 55 n.

Parrinder, Patrick, 57 n.

Pasternak, Boris L., 35, 36, 47 n.

Pater, Walter, 211.

Pavel, Thomas, 98 n.

Pease, Donald E., 61 n.

- Picasso, Pablo, 179, 216.
Pil'njak, Boris, 39 n.
Pirandello, Luigi, 136, 189.
Polanyi, Karl, 63.
Popper, Karl R., 221.
Portelli, Alessandro, 46 e n, 64 n, 82 e n.
Pound, Ezra, 3, 36, 50, 54, 57 n, 69 e n, 91, 100 e n, 101,
11, 112 e n, 138, 142, 175-78, 189, 197, 207-10, 213 n, 215.
Pratt, Mary Louise, 28 n.
Prigogine, Ilya, 65 η.
Proust, Marcel, 4, 139-46, 152 n, 161, 185 n, 188, 195,
207.
Puskin, Aleksandr S., 47 n.
Quetelet, Adolphe, 64, 65 η.
Quint, David, 44-46.
Rabinowitz, Stanley J., 47 n.
Racine, Jean, 66.
Rathenau, Walter, 197.
Raveau, P., 148 n.
Read, Forrest, 112 n.
Richards, Ivor Armstrong, 35, 201 n, 202. Rilke, Rainer
Maria, 144 n, 184.
Roa Bastos, Augusto, 234.
Roth, Joseph, 223 n, 226, 227.
Royster, Paul, 30 n.
Rushdie, Salman, 227, 234, 235.
Sachs, Curt, 147.
Said, Edward, 149 e n.
Sallet, Friedrich von, 23 n, 80 n.
Sartre, Jean-Paul, 25, 66 n.
Schiller, Friedrich von, 15, 24, 43, 44.
Schinkel, Carl Friedrich, 118 e n.
Schlaffer, H., 38 e n, 39 e n, 74-76. Schlumberger, Jean,
160, 166.
Schmitt, Carl, 139 e n.
Schneidau, H. N., 91 n.
Schnetger, A., 80 n.
Schnitzler, Arthur, 159, 163-66, 171. Schönberg, Arnold,
20 e n, 101, 106-8, 173, 182, 183 n.
Schönheich, Christoph, 131 e n.

Schwerte, Hans, 16 n, 22, 55 n.
 Sedlmayr, Hans, 118 n.
 Segre, Cesare, 228 e n.
 Senn, Fritz, 126 n.
 Shakespeare, William, 211.
 Shaw, George Bernard, 48, 95 e n, 96.
 Simmel, Georg, 115-17, 122-24, 127 e n, 128, 145, 157,
 181, 182 n, 183-85. Simpson, David, 64 n.
 Sitney, P. Adams, 5.
 Sklovskij, Viktor, 19 e n, 21 n, 177 e n, 178, 180 e n, 183.
 Soden, von, 15 η.
 Sombart, Werner, 29 e n, 184 e n.
 Spengler, Oswald, 89 e n, 90, 101, 123 η. Spinoza, Baruch,
 87 n, 175.
 Spitzer, Leo, 61 e n, 62, 124 e n, 125 n, 140 e n, 141, 142
 n, 205.
 Sprinchorn, Ewert, 99 n.
 Staiger, Emil, 24 e n, 37 e n, 90 e n, 91, 96 e n, 148 e n.
 Stanley, Henry Morton, 28 n.
 Stein, Gertrude, 189.
 Steinberg, E., 126 n.
 Stengers, Isabelle, 65 n.
 Sterne, Laurence, 92, 180, 181. Strawinsky, Igor, 214.
 Strindberg, August, 39 n.
 Sullivan, J., 207 n.
 Swedenberg, H. T. jr, 43 n.
 Talmeyr, Maurice, 135 n.
 Tinjanov, Jurij, 210 e n.
 Tocqueville, Charles-Alexis Clérel de, 63 n. Todorov,
 Tzvetan, 180 n, 210 n.
 Tolstoj, Lev N., 21, 47 n, 158, 159, 162, 165.
 Tomasevskij, Boris V., 180 e n.
 Topia, André, 176 n, 177 e n.
 Torgovnick, Mariana, 28 n.
 Twain, Mark, *pseudonimo di* Samuel Langhorne Clemens,
 150.
 Tzara, Tristan, *pseudonimo di* Samuel Rosenstock, 4.
 Vargas Liosa, Mario, 222 e n, 227, 228 n, 229, 230, 234 e
 n.
 Varnedoe, Kirk, 124 n, 125 n, 148 n. Venturi, Robert, 201

n.

- Verlaine, Paul, 212.
Verne, Jules, 26.
Virgilio Marone, Publio, 43 n.
Vischer, Friedrich Theodor, 15.
Vossler, Karl, 142 n.
Vrba, Elisabeth, 19 n.
Woolf, Virginia, 144 η, ι6ι, 165, 167, 171 e η, 213
Wright of Derby, Joseph Wright, *detto*, 29.
Yeats, William Butler, 101, 102, 180 n, 189.
Zamjatin, Evgenij I., 63.
Zola, Emile, 29, 117, 118 n, 119, 120 n, 122 n, 139.
Wagner, Richard, 5, 12, 13, 31, 47, 95-108, 109 n, 110,
111, 124 n, 133, 147, 210, 215.
Wallerstein, Immanuel, 4, 41 e n, 42 n.
Walter, Bruno, 132 n, 202 e n.
Weber, Max, 124.
Weinrich, Harald, 142 n.
Weisse, Christian Hermann, 23 n, 80 n.
Wells, Herbert George, 124 n.
Wenders, Wim, 153.
Wesendonck, Mathilde von, 106.
Whitman, Walt, 5, 60-63, 69, 206. Wieland, Renate, 37 n,
38 e n.
Williams, Rosalind H., 38 n, 121 e n.
Wilson, Edmund, 139.
Wind, Edgar, 85 e n.